SUPPLEMENTO SEMESTRALE DEL TEX WILLER FORUM - ANNO SECONDO - N° 3

TEX WILLER MAGAZINE

INTERVISTE,
ARTICOLI,
RECENSIONI
& TANTO ALTRO!

TWF
PRESS

TEX WILLER MAGAZINE

RIVISTA SEMESTRALE D'INFORMAZIONE TEXIANA

NUMERO 3 - OTTOBRE 2010

www.baciespari.it | texwillerblog.com

Edizione a cura del **www.texwiller.forumfree.org**

Progetto grafico: ymalpas, Jim Davis

Copertina: Giovanni Ticci

Pubblicità e diffusione: Anthony Steffen

Disegni e illustrazioni © SBE e i rispettivi autori e detentori

Redazione:

Ymalpas
Anthony Steffen
Zeca
Paco Ordonez
Tex Fanatico
Jim Davis
Sam Stone
Corvo59
Virgin

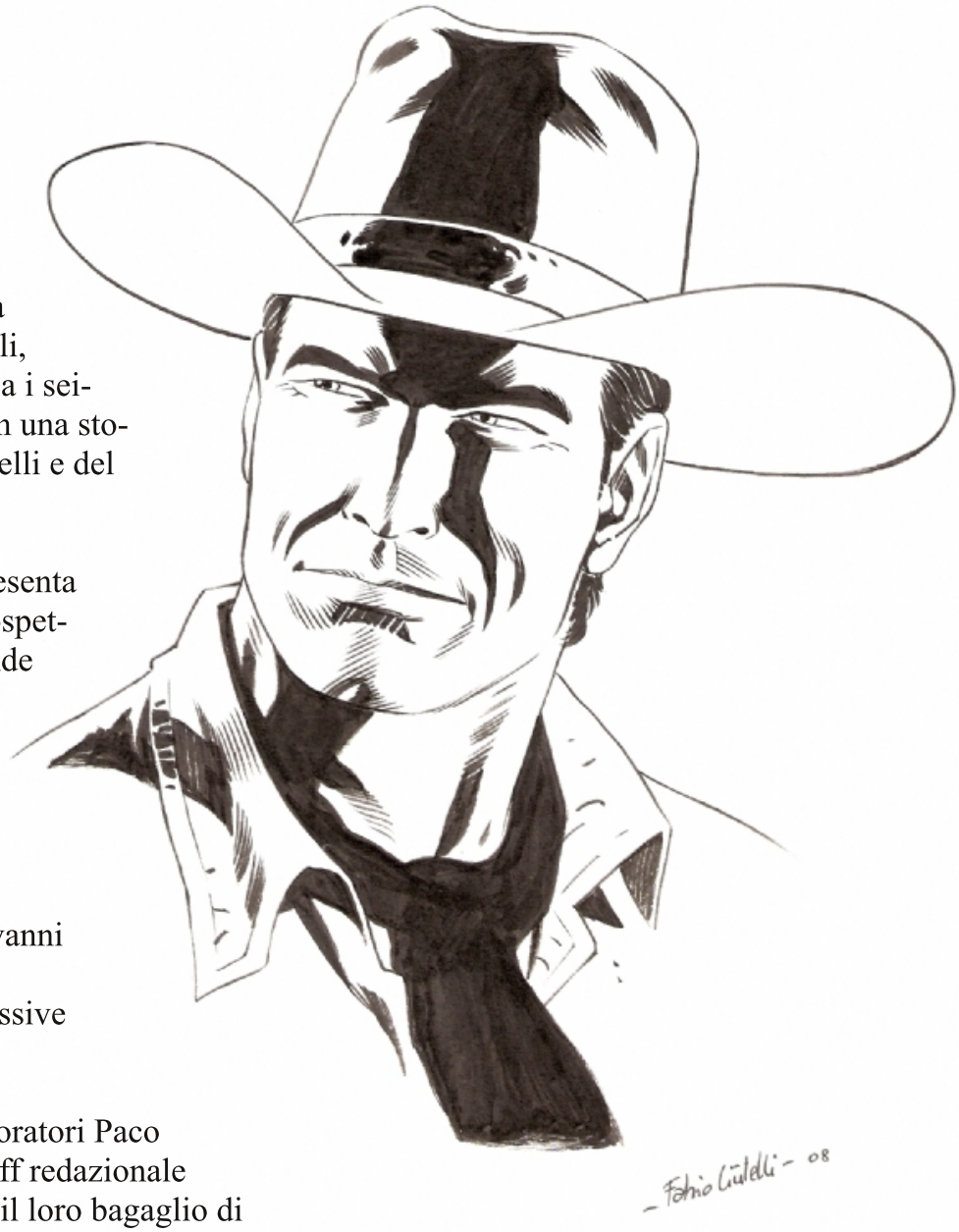
TWF PRESS

Sommario:

Cari amici... pag. 3
Ricordando Gilbert, pag. 4
Tex: 62 anni di donne, pag. 15
Tex in tutto il mondo, pag. 27
Il caso Miller, pag. 30
Le avventure di Tom Hat, pag. 35
Dossier: Giovanni Ticci, pag. 37
Guido il grande, pag. 63
La prova del fuoco, pag. 67
I ribelli di Cuba, pag. 71
Uggeri, una stella per Galep, 79

© 2010
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Cari amici,



è trascorso esattamente un anno da quell'ottobre 2009 che vide nascere questa iniziativa, frutto di tanta passione e amore per lo storico personaggio bonelliano, a destra in un bel ritratto di Civitelli, che proprio questo mese festeggia i seicento albi della serie regolare con una storia a colori del bravo Mauro Boselli e del Maestro senese Ticci.

Questo numero del Magazine presenta un'esclusiva intervista ad un insospettabile ghost artist texiano, il grande Angelo Todaro, che ricorda per noi la figura dell'indimenticato Alberto Giolitti.
E ancora Tex e le donne, le edizioni internazionali, due vecchie parodie e un lunghissimo dossier dedicato a Giovanni Ticci. A voi il piacere di scoprire quel che ancora resta nelle successive pagine... più di ottanta!

Voglio ringraziare i nuovi collaboratori Paco e Virgin che si sono uniti allo staff redazionale con infinita umiltà portando con il loro bagaglio di esperienze anche una fresca ventata di entusiasmo. Del loro impegno sono testimonianza le pagine che seguono, frutto di lena e instancabile lavoro. Voglio ricordare anche tutti coloro che hanno speso parole di stima per il primo e secondo numero della rivista.

Nell'augurarvi un bellissimo autunno texiano, lo staff è in grado di anticiparvi fin da adesso che nel quarto numero del Tex Willer Magazine troverete un'esauriente intervista a Boselli. Sarà un'ottima occasione per conoscere meglio il più esperto sceneggiatore di Tex oggi attivo e per sentire dalla sua viva voce come la sua scrittura si è evoluta nel corso degli anni e da quali elementi è stata influenzata. Appuntamento al prossimo numero, dunque!!!

Buona lettura,

Ym

Ricordando Gilbert...

Intervista a Angelo Todaro

di Ym

www.angelotodaro.it

www.albertogiolitti.com

Nel 1964 “il Vittorioso” si trovava in cattive acque, prossimo alla chiusura, così tanti degli artisti che avevano lavorato per il giornale, tra i quali Franco Caprioli, Sandro Chiarolla, Ruggero Giovannini e Renato Polese, si presentarono in cerca di lavoro alla agenzia che Alberto Giolitti aveva aperto di ritorno dagli Stati Uniti. Nei ricordi della figlia di Caprioli, lo "Studio Giolitti", nella periferia della città in Via Cutigliano, era un posto un po’ squallido, accerchiato anche da alcune aziende agricole. Lo Studio lavorava soprattutto per il mercato estero: la Francia, l’Inghilterra e la Germania. Alberto Giolitti aveva sposato un’americana, Joan, che svolgeva le mansioni di manager, amministrando i rapporti d'affari con gli editori esteri, in particolare quelli inglesi. “*Mi ricordo bene di Alberto Giolitti*”, continua a raccontare la figlia di Caprioli, “*il classico romano, capelli scuri, non troppo alto, con un viso vivace, un po' superficiale. Suo padre era proprietario della famosa - Gelateria Giolitti - a Roma*”. In quei pur difficili anni sessanta, Giolitti era riuscito ad riunire attorno a se una cinquantina di validi artisti e di quell’invidiabile squadra venne a fare parte anche un giovane pugliese. Il suo nome era Angelo Todaro, che così ricorda il suo primo incontro con Giolitti: “*Quando conobbi Alberto ancora disegnavo storie di "Mandrake" e "L'Uomo Mascherato". Quell'incontro, che ricordo benissimo e che cambiò la mia vita, fu concluso brindando con un bicchiere di whisky* (*era la prima volta che lo bevevo, ero molto giovane*)”.

Autoritratto sul fumetto "Alika", 1967

I primi lavori di Todaro per l’agenzia sono delle storie poliziesche e alcuni western (ricordiamo “Lasso” e “Buffalo Bill”), realizzate rispettivamente per gli editori tedeschi Moewig Verlag e Bastei Verlag. Todaro disegna anche storie di guerra per l’Editrice inglese Fleetway, stampate poi in Italia col nome di "Collana Eroica" dalla Dardo. Il rapporto con Giolitti si va progressivamente intensificando tanto che il giovane artista è presto chiamato a disegnare le matite di famose serie come “Star Trek” e “Turok”, storie che Giolitti realizzava per la statunitense Western Publishing. Quando a metà degli anni settanta quest’ultimo accetta l’invito di Sergio Bonelli, disegnando alcune tavole di Tex (lavoro purtroppo presto interrotto), il rapporto di amicizia e collaborazione con Angelo Todaro è sempre molto intenso. Questa premessa ha lasciato supporre ai critici che i due artisti potessero aver lavorato congiuntamente anche per quelle trentatre tavole che aprono l’avventura “*Sabbie insanguinate*”, poi continuata e terminata da Giovanni Ticci (l’albo è il n° 188 della serie, intitolato “*Il sentiero dei Broncos*”). L’argomento meritava sicuramente un approfondimento e così eccoci al cospetto di uno dei maestri del fumetto italiano, che si presenta sorprendentemente affabile, persona molto cortese e disponibilissima a rispondere a tutte le nostre domande. Ne nasce così una breve chiacchierata per la quale non saprò mai ringraziare abbastanza l’artista.

Signor Angelo, cosa c'è di vero nelle voci che asseriscono di una sua collaborazione con Giolitti per la storia “Sabbie insanguinate” ?

A dire il vero io ho collaborato con Alberto Giolitti per diversi suoi lavori, ma mai per

Tex. Che qualcuno abbia aiutato Alberto nel disegnare "*Sabbie insanguinate*" lo ignoro, anche se a quel tempo abitavo ancora a Roma e lo frequentavo molto (andavamo in barca insieme e facevamo anche dei viaggi all'estero). Ricordo che lo vedevo lavorare su quelle tavole. Se qualcuno lo aiutava (non io) al massimo lo avrà fatto per i fondali, così come faceva prima Ticci. Però lo escluderei, dal momento che doveva essere qualcuno che si avvicinava allo stile di Alberto, e non ce n'erano tanti… anzi… erano pochissimi. Ad esempio, per disegnare Turok e Star Trek, Alberto si avvalse (oltre che di Ticci e me) anche di Belardinelli e Pedrazzi per disegnare i fondali, ma questi due lo facevano soltanto a matita, perché il loro stile era troppo diverso. Invece quando lo facevamo Ticci ed io, lo ripassavamo anche ad inchiostro, perché il nostro stile era molto vicino al suo. Anzi, io disegnai anche episodi facendo a matita sia le figure che i fondali, e Alberto li ripassava ad inchiostro; altri episodi li disegnai completamente da me, matita e inchiostro, e molti credono, persino i collezionisti di tavole originali, che quelle le avesse disegnate Giolitti.

Non venne in aiuto al suo amico Giolitti neanche quando questi, a partire dalla seconda metà degli anni ottanta, riprese a disegnare Tex?

Quando Alberto riprese a disegnare Tex, io mi ero trasferito a Taranto, dove sono ancora oggi. Lavoravo sempre per i suoi lavori, ma, ovviamente, lo frequentavo meno. Ricordo però che, andandolo a trovare, vedevo sul suo tavolo molte pagine di Tex, e quelle erano complete, cioè con figure e fondali inchiostrati. Guardandole bene, le tavole, a me paiono soltanto disegnate da lui… al massimo, ripeto, qualcuno potrebbe averlo aiutato a disegnare i fondi a matita, ma non so chi sia stato. Però, conoscendolo bene, mi pare difficile. Non era un tipo che si accontentava facilmente. Inoltre, ricordo che in quel periodo mi chiese di dargli le mie foto, che avevo scattato nei villaggi western che erano a Cinecittà, e altre che avevo scattato in California e nel Nevada durante i miei viaggi. Gli servivano per Tex. Perché me le avrebbe chieste, se a fare i fondi non era Alberto ma un altro? Per dargliele? Mah! Può essere, ma non credo. Quelle foto, poi, Alberto non ha potuto restituirmele. Forse ora sono in mano a Ticci? Non gliel'ho chiesto. D'altronde… non sto disegnando western, ma altro.

L'immagine sopra fa parte di un insieme di fotografie che l'autore ci ha gentilmente concesso...

Le foto riguardano un'altra storia western disegnata da me, con ambiente messicano. Nella foto ci siamo io ed un mio amico (che è quello più magro col gilet, io solo quello con la giacca scura e con la camicia chiara). Purtroppo io non ho conservato le foto che stampavo per i miei lavori e quindi non ho neanche quelle che ho usato per Tex; la ragione è questa: non mi piaceva ripetermi (cioè disegnare posizioni già fatte), e per non essere tentato dall'usarle, le buttavo via. Le foto che ti mando fanno parte di quelle superstiti, ma soltanto perché c'è un valido fondale che si può riusare, ma non tutte le foto

avevano fondali validi, anzi spesso non l'avevano. Aggiungo che io avevo libero accesso a Cinecittà perché in quel periodo aiutavo anche uno sceneggiatore che molto lavorò per film western italiani. Ma ovviamente non tutti potevano entrare a Cinecitta a fotografare i villaggi western, i saloon, l'ufficio dello sceriffo, e così via…

L'ultima foto, quella a colori, fa parte della mia collezione di foto americane. Devi sapere che in America ci sono diversi "villaggi western" ristrutturati ad uso dei turisti, ed anche veri parchi con tema il "West" (con ricostruzioni quindi ispirate a quel tempo) completi di comparse, stuntmen, ed anche indiani veri) dove ovviamente puoi scattare foto. Come ti ho detto prima, c'è anche una cittadina in Nevada, chiamata Virginia City, dove tutto è rimasto come a quel tempo; è una cittadina, ovviamente, che vive di turismo, poiché molti negozi vendono oggetti di quell'epoca, anche indiani. Là io comprai il cappello Stetson, il cinturone e anche oggetti indiani. Non comprai un casco di penne da capo indiano perché aveva un costo proibitivo…

Visto che si parlava di Giovanni Ticci, anche qui si vocifera di una vostra collaborazione per Tex.

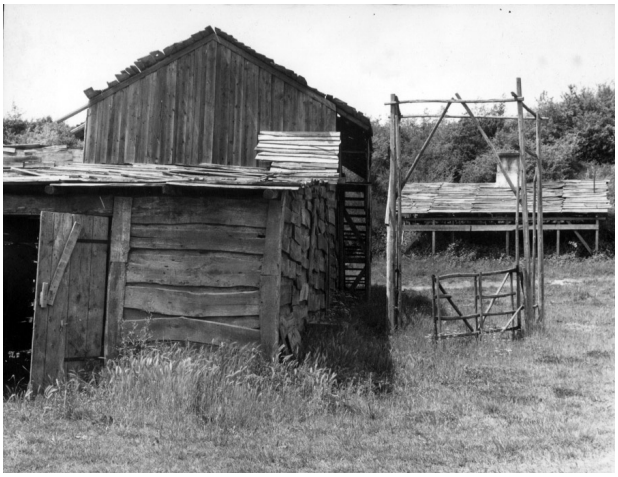
Un numero di Tex per il quale ho dato una mano a Ticci è quello che è stato stampato col titolo "Fuga da Anderville", n. 299. Eravamo all'inizio dell'estate e Giovanni non ce la faceva a terminare in tempo per la consegna. Disegnai le matite, ma comunque lui fu molto abile nel ripassarle col suo stile e quindi si "nascondono" benissimo.

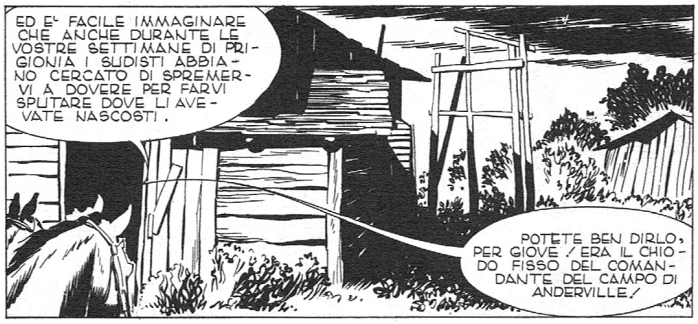
Ricorda quali tavole ha disegnato ?

Allora, non ricordo bene qual è la prima pagina della lunga sequenza da me disegnata. In ogni caso io ho disegnato sia le figure che i fondali, altrimenti che aiuto avrei dato a Giovanni? Di sicuro è mia, lo ricordo bene, la pagina ventinove di quell'albo (oltretutto il nero che corre col fucile in mano sono io, e così anche i soldati). È possibile che io abbia disegnato anche qualche pagina precedente, cioè da quando inizia quella sequenza (forse da pag. 27). In ogni caso sono mie dalla ventinove in poi, contando per 40-50 pagine. Occorre dire che Giovanni, ripassandole ad inchiostro, ha ben nascosto il mio stile sovrapponendoci il suo. È vero che io e Ticci (almeno il Ticci di quel periodo) avevamo un modo di disegnare che si avvicinava (entrambi venivamo dalla scuola del grande Giolitti), ma le differenze lui le ha ben nascoste.

In effetti, guardando queste pagine, niente lascerebbe sospettare la mano di un altro disegnatore…

E devi sapere che ciò riesce a farlo soltanto un bravo artista. Colui che ripassa le matite di altri, se non è un bravo ed esperto disegnatore, corre il rischio di farsi influenzare dalla stile del matitista e quindi ripassare ad inchiostro lasciandovi uno stile non suo. Invece Ticci, che era ed è un grande artista, anche quando ha ripassato pagine mie (e forse anche di altri) lo ha fatto sovrapponendovi sopra il suo particolare stile, quindi quelle pagine sono diventate "sue" e non distinguibili. Del resto la stessa cosa accadeva con Giolitti. Anche lui, quando ripassava le mie matite, non venivano fuori pagine di Angelo ripassate da Alberto, ma pagine di Giolitti! Ripeto. Questo riescono a farlo soltanto i grandi artisti. Ovviamente per essere un matitista accettato da altri artisti, occorre avere una buona esperienza (la sequenza la stai inventando tu) ed avere un modo di disegnare chiaro e pulito. Chi ama schizzare troppo non è ben accettato da altri, ma puoi disegnare soltanto per te.





Le foto scattate a Cinecittà e usate da Angelo Todaro per disegnare il vecchio fienile che figura a pagina 40 e 43 dell'albo "*Fuga da Anderville*".

Non è mai stato tentato a sua volta, come fece Giolitti, di disegnare anche per la Sergio Bonelli Editore ?

Ho disegnato western, in passato. L'ho fatto per la Germania, ma anche per l'Italia. Non ho mai pensato di disegnare Tex, neanche quando aiutai Ticci, perché ero già impegnato in altri lavori: collaboravo con Giolitti sui suoi "Turok" e "Star Trek", lavoravo per la Fleetway londinese ed anche per la Ediperiodici di Milano. Quindi era impossibile pensare a voler disegnare Tex.

Il suo stile non sarebbe affatto dispiaciuto ai lettori...

A dire il vero, proprio quest'anno ho avuto uno "scambio d'idee" con Sergio Bonelli: abbiamo entrambi ricordato Giolitti e scambiate informazioni su di lui e su quel periodo della nostra vita. Gli dissi che, comunque, mi sarebbe piaciuto disegnare una storia di Tex, giusto per poter dire di aver disegnato, insieme a tanti altri personaggi più o meno noti, anche Tex. Bonelli mi rispose, però, che i tempi erano difficili anche per Tex e che, al momento, non poteva pensare di aggiungere altri disegnatori nel suo staff, ma al momento opportuno mi avrebbe chiamato. In realtà io non chiesi di voler entrare nello staff dei disegnatori di Tex, non avrei avuto neanche il tempo di disegnare le sue storie, ma dissi soltanto di voler disegnare una storia, sia pure senza una data di consegna stabilita. Ma forse proprio questo diveniva il problema! Dare una sceneggiatura ad un disegnatore che non poteva garantire una consegna prestabilita… è cosa difficile. Infatti… è un po' come accadde a Giolitti quando disegnò la sua prima storia di Tex. E quelli erano altri tempi, per Tex!

Perché Giolitti accettò di disegnare Tex?

Ebbene, ad Alberto era sempre piaciuto disegnare western. Con gli americani lo aveva fatto (anzi aveva cominciato proprio disegnando Sergeant Preston), ma in quel momento le serie western per gli Usa erano chiuse ed Alberto disegnava ben altri racconti. L'unico che si avvicinava al western era Turok, ma soltanto perché i personaggi principali era-

no due pellerossa, per il resto non era affatto un western. Giolitti mi disse che fu Bonelli (forse tramite Ticci) a chiedergli di disegnare Tex. Quella poteva essere l'occasione, per lui, di tornare al western. Alla fine accettò di farlo, ma in realtà Alberto era così impegnato che raramente vedevo nel suo studio tavole nuove di Tex. Inoltre, ti sarai accorto che nelle ultime tavole da lui disegnate (della prima storia) i personaggi erano belli ma gli sfondi erano piuttosto semplici e sintetici (insomma ciò non era da Giolitti); questo perché Alberto cercò comunque di portare avanti la storia, ma poi gli divenne impossibile. Fu proprio per i suoi troppi impegni che, alla fine, la storia fu portava avanti e terminata da Ticci, perché Bonelli non voleva rinunciare a stampare quelle poche tavole che aveva di Giolitti.

Devo dire che mi ha sempre stupito la scelta di Giolitti, dopo la rinuncia a metà anni settanta, di ritornare su Tex, lasciandoci in eredità purtroppo solo un insieme di quattro storie che sono dei veri capolavori grafici.

Perché poi Alberto riprese a disegnare Tex? Quando, anni dopo, vidi sulla scrivania nuove tavole di Tex, glielo chiesi. Anzi, Giolitti me le mostrò con orgoglio. Erano belle tavole con tanti cavalli, canoe, canyon, ecc. con fondali ricchi e prettamente alla Giolitti (mi pare che quelle pagine fossero per il Texone). Ma notai una differenza…
Gli chiesi: «*Alberto, però il volto di Tex mi pare differente, è diverso anche da quello che disegnasti nella prima storia. Come mai lo stai facendo così?*».
Mi rispose più o meno in questo modo: «*Ho ripreso a disegnare Tex perché Bonelli ha molto insistito e, comunque, mi sentivo meno pressato dal lavoro e mi piaceva tornare a fare western. Però con lui sono stato chiaro e gli ho detto: "Va bene, disegno Tex, però non mi va di dover copiare la faccia di Tex da altri. Se proprio vuoi che lo disegni, la faccia di Tex la disegno come piace a me*».
«*E lui che ti ha risposto?*» – gli chiesi.
«*Mi ha detto: "Fai come ti pare, basta che disegni*"».
E quindi ne era venuto un Tex dal volto che era a metà tra il suo (di Alberto) e di Reno Kid (un personaggio che avevo disegnato io per la Germania, ma per il quale fu proprio Alberto a consigliarmi come fare il suo volto, anzi mi preparò pure alcuni disegni con tante faccine). Lì per lì mi sembrò un Tex strano, ma poi quel nuovo volto cominciò a piacermi: un Tex Willer duro al punto giusto e giustamente invecchiato! Dopo quella storia, vidi che disegnava altre pagine di Tex. Pure quei disegni mi piacquero moltissimo, disegnati alla maniera di Giolitti. Notai che anche quella volta i fondali erano molto dettagliati e superbi, ma poi, vedendo quei disegni stampati in piccolo (nel formato normale di Tex) i dettagli alla Giolitti a volte sfuggivano, mentre sugli albi americani e sul Texone, più grandi di formato, si notavano bene. Gli dissi pure: «*Albe', visto che poi i disegni te li stampano piccini piccini, perché riempi tanto le tue vignette. Alcuni dettagli neanche si apprezzano, alla fine*». «*È vero, Angelo* – mi rispose dandomi ragione – *ma è il mio modo di lavorare… mica lo faccio apposta*». In effetti, siccome le sue tavole originali avevano la dimensione di 35 x 50 cm diventava ovvio riempire bene le vignette, perché bene si vedevano, anche se poi quella tavola veniva ridotta al misero formato di 16 x 21, cioè a meno della metà! Erano proprio belle le sue tavole! Credo proprio che occorrerebbe guardare le sue tavole originali, con le sue giuste sfumature date col pennello, per apprezzare il vero Gilbert!

Non mi ha ancora detto cosa pensa del fumetto Tex.

È indubbiamente un bel personaggio, anche se da bambino non mi piaceva, mentre invece apprezzavo "Il grande Blek" della EsseGEsse. Questo dimostra che Tex non è proprio un personaggio da bambini! Anzi! Nel tempo Tex è anche "cresciuto" e si è ben caratterizzato, e le storie si sono fatte anche più interessanti. Dopo che cominciai a disegnare fumetti, alla metà degli anni '60, Tex era uno dei fumetti che leggevo, ma in realtà non l'ho mai collezionato. Una bella svolta decisiva fu l'intervento di Ticci, che, grazie all'esperienza

fatta con Alberto, svecchiò il personaggio e portò anche un bel po' del True West, il vero west nel nostro fumetto. Finalmente si cominciavano a vedere com'erano veramente le colt, il winchester, le selle ecc. e, in particolar modo, i pellerossa. L'unico appunto: a volte mi sembra che i dialoghi siano troppo lunghi. Che ne dici, di quei discorsi fatti (ad esempio) dai personaggi attorno ad un bivacco e che durano tre o quattro pagine? A me paiono un po' troppo lunghi ed anche piuttosto noiosissimi da disegnare. Una volta Alberto mi disse, giustamente, per una sequenza di questo tipo: «*Angelo, non so più come disegnare 'sti personaggi… li ho inquadrati da davanti, da dietro, dall'alto, da lontano e da vicino… e ora che faccio?*». Quindi, secondo me, è meglio puntare di più sulle scene d'azione; quelle, anche se la fai lunghe, non disturbano affatto, anzi, sono pure più belle.

Nel sito internet dedicato a Giolitti, lo si può vedere in posa mentre interpreta diversi personaggi delle storie che disegnava…

Alberto Giolitti utilizzava lo stesso metodo per ogni lavoro egli facesse. Schizzava uno story-board, poi studiava i personaggi (com'erano vestiti, se grassi o magri, ecc.) e passava a fare le foto. Raramente usava foto che aveva già disegnato, nonostante l'archivio fotografico con le posizioni che aveva, perché amava idearne sempre di nuove. Ma eravamo in un periodo in cui non esisteva ancora la fotografia digitale, per cui, fatte le foto occorreva portarle al fotografo. Quindi poteva capitare che qualche foto era venuta male, nel senso che la posizione del personaggio era brutta, perciò, se non si aveva il tempo per rifarla, si ricorreva all'archivio. Ma fortunatamente succedeva raramente, anche perché per le posizioni più difficili si scattavano più foto, con qualche variante. Questo metodo di lavoro contagiò molti di noi. Del resto sapevamo bene che gli Americani usavano questo sistema. Io cominciai ad usare le foto ancor prima di conoscere Alberto, ma con lui (diciamo così) ci specializzammo. Spesso anch'io ho posato per lui. Capitava che andavo a trovarlo per un motivo, e lui in quel momento doveva fare le foto per una storia. Così…

Una soluzione indubbiamente originale quella delle foto, ma supponiamo anche scomoda…

Si, fatte le foto e portati i negativi al fotografo, occorreva attendere per avere le stampe e quindi si perdeva del tempo (in quell'epoca non te le consegnavano "in un'ora" come oggi, ma dopo diversi giorni); perciò io mi attrezzai di una camera oscura per sviluppare subito le pellicole e stampare le foto senza dover aspettare. Dissi ad Alberto: "*Perché non lo fai anche tu? Dopotutto non è difficile… ci vuole soltanto una lampadina rossa* (le foto erano bianco,nero, ovviamente), *qualche acido, la carta e naturalmente un proiettore per i negativi*". Ma lui era piuttosto pigro, in questo, e comunque anche molto impegnato. Non lo fece mai. Cosicché accadeva che, nel caso

avesse fretta di avere le foto, mi chiamava e allora gliele stampavo io. Comunque c'era una differenza tra noi due: io realizzavo lo story-board di tutta la storia che dovevo disegnare, o di mezza storia se quella era lunga, poi con alcuni amici facevo tutte le foto che servivano, dopodiché disegnavo. In questo modo perdevo meno tempo. Alberto invece preferiva fare la storia a pezzi, sviluppava lo story-board di 10-15 pagine e faceva le foto per quelle. Questo, forse, gli consentiva la possibilità di qualche ripensamento nelle inquadrature o negli abiti, strada facendo, anche se il lavoro diveniva più lento. Comunque… ognuno aveva le sue preferenze. Io continuo sempre con lo stesso metodo.

Giolitti si serviva di fotografie anche per gli sfondi ?

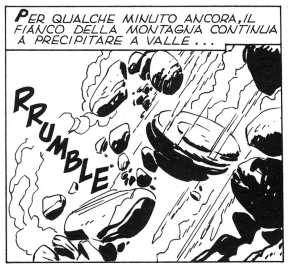
Per quanto riguarda i fondali, gli oggetti da disegnare, ecc. Alberto aveva un archivio invidiabile, Però lui disegnò molto e quindi anche quell'archivio, alla fine, diventava insufficiente. Per quanto riguarda i western, lui ne disegnò molti per gli USA, prima di fare Tex. Ma devi sapere che un disegnatore non ama ripetersi, anche per i fondali. Non gli piace disegnare gli stessi ambienti. Quindi quando lui viaggiava (come facevo io del resto) portava sempre con sé la macchina fotografica per farne di nuove. Ovviamente anche lui andava negli USA e quindi le foto aumentavano. Quando seppe però che io ero stato nel Nevada e avevo fotografato anche una "città fantasma western", insieme ad una cittadina che è rimasta come nell'800, con Saloon tipico e tutto il resto, lui mi chiese di avere quelle foto, e glieli diedi volentieri, un po' perché era un amico (oltre che grande disegnatore) un po' perché non stavo disegnando western, ma li avevo fatti in passato. Come vedi, il materiale informativo non basta mai, senza contare che, quando si ha qualcosa di nuovo da disegnare, si lavora con più passione (e divertimento).

La nostra chiacchierata con Angelo Todaro volge ormai al termine. Desidero ringraziarlo apertamente per la grande disponibilità e cortesia manifestate in occasione di questa bellissima intervista, ma anche per il lavoro speso nel curare il sito internet del mai dimenticato Alberto Giolitti "Gilbert". Ai lettori di Tex e a quelli che leggeranno le pagine di questa rivista, il Signor Angelo ha voluto fare un'ultimo regalo...

Io ho detto che non ho disegnato pagine di Tex per Giolitti, non di aver disegnato soltanto l'albo "*Fuga da Anderville*". Devi sapere che prima di spedire il lavoro, agli editori o a Giolitti, e così anche a Ticci, fotocopiavo quelle pagine, anche se erano ancora a matita. Questa era diventata una mia abitudine, da quando spedii una storia (oltre 100 pagine) ad un editore che non arrivarono mai. Fu una disgrazia, in quel periodo in cui neanche i corrieri erano affidabili! Non avendo una straccio di fotocopia ho dovuto ridisegnare quella storia, matita ed inchiostro, totalmente daccapo. Se avessi avuto le fotocopie, la perdita sarebbe stata meno grave. Avrei "lucidato" quelle fotocopie su un nuovo foglio e poi le avrei ripassate ad inchiostro. Ci avrei messo la metà del tempo, anzi anche meno, perché occorre più tempo a fare le matite che a ripassarle ad inchiostro. Allora, mi sono detto: sicuramente conservo le fotocopie delle matite di quell'avventura di Tex. Le ho cercate, ma purtroppo non le ho trovate; sicuramente stanno nascoste da qualche parte, perché non le avrei certamente buttate, ma dove? Mah, usciranno fuori quando non le cercherò più. Ad ogni modo, cercando quelle, ne ho invece trovate altre, di una storia di Tex che non ho mai visto stampata. E quindi non so quale albo sia. Cosicché ti mando qualche pagina di quella storia, è possibile che tu o i tuoi amici sappiate riconoscere di quale storia di Tex si tratta. Io non lo ricordo. Sono le fotocopie delle matite, ovviamente, e non delle chine ripassate da Ticci, ma penso che siano comunque riconoscibili, anche se lui, nel ripassarle, potrebbe aver fatto qualche modifica.

L'albo è "*La maledizione di Escondida*" e almeno una settantina di tavole sono del grande Todaro! Bellissimi disegni. A presto su Tex!

La pagina 43 e la 100 dell'albo "*La maledizione di Escondida*" a destra e le corrispondenti tavole con le matite di Angelo Todaro, a sinistra.



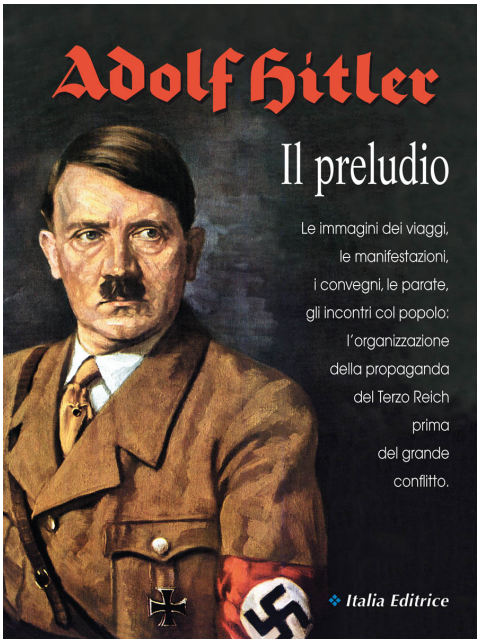
101

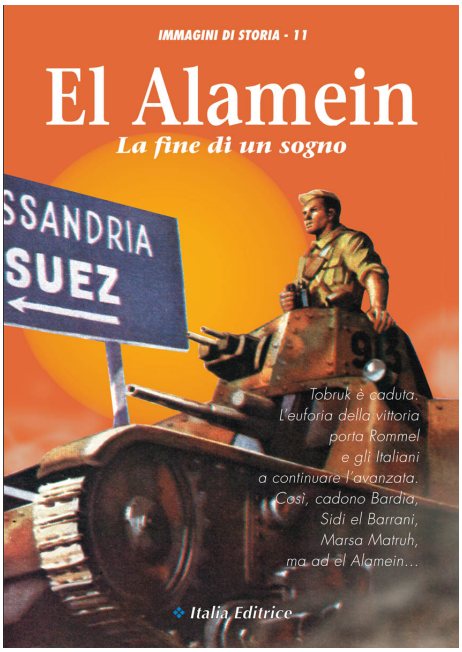
La pagina 101 e la 104.

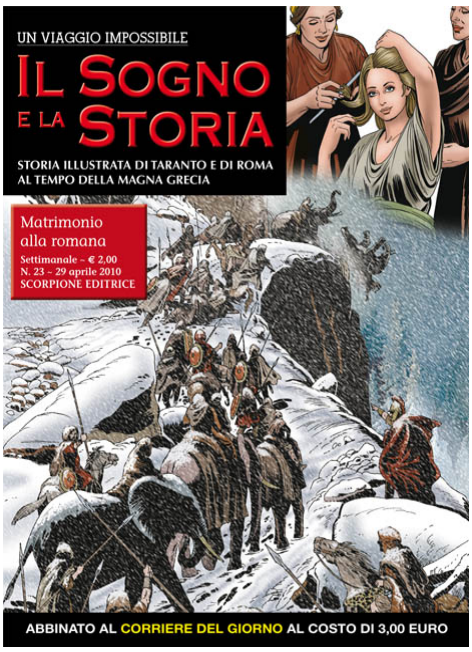
104

La pagina 105 e la 109.

Alla produzione artistica, da diversi anni, Angelo Todaro unisce quella letteraria. Una serie di volumi storici, aventi come quadro di riferimento la seconda guerra mondiale, sono stati pubblicati dall'Italia Editrice. I titoli dei sei libri finora apparsi sono: "*Adolf Hitler. Il preludio*", "*Arma totale*", "*El Alamein*", "*Tobruk*" e i due "*Panzergruppe Afrika*" dedicati alla figura di Erwin Rommel. Per la Scorpione Editrice, invece, l'autore ha recentemente pubblicato i due volumi della "*Storia di Roma, Taranto, la Magna Grecia, la Grecia e Cartagine*", suddivisi in 35 fascicoli sapientemente illustrati con disegni perfetti, attenti all' ambiente, ai costumi, alle cose di allora. Aspettiamo fiduciosi un suo Texone!







Tex: 62 anni di donne

I personaggi femminili nel fumetto Tex

di Virgin

Ricordo che cominciai a leggere Tex in quinta elementare, e ne rimasi incantato a tal punto che convinsi tre miei compagni di classe a leggerlo. Ancora oggi, a quasi nove anni da quel settembre 2001 passato alla storia, nessuno di noi quattro ha smesso. C'è chi è riuscito a completare la collezione saccheggiando le fumetterie di mezza Brescia, come il sottoscritto, chi ha integrato i propri acquisti con l'eredità dei nonni e dei padri e chi è stato costretto ad acquistare soltanto gli inediti. Sono modi diversi, ma ugualmente validi, di onorare la texianità. Ricordo che all'epoca eravamo molto orgogliosi di leggere Tex. Ci capitò in mano, un giorno, un numero di Dylan Dog ("*I cavalieri del tempo*", o qualcosa di simile), e ne rimanemmo traumatizzati: seni nudi a profusione, allusioni sessuali esplicite, rapporti ancora più espliciti… "*Tex non è così!*" esclamò Samuele. "*Tex è un fumetto serio!*" aggiunse Gabriele. "*In Tex si rispettano le donne.*" precisò Luca. In Tex si rispettano le donne… ancora oggi quella frase mi torna in mente, quando penso alla quantità di nudi femminili pubblicati sulle altre testate bonelliane, domandandomi come facciano a vendere meno di Tex. Tex, dove la presenza delle donne è quantitativamente lontana dalle famigerate "quote rosa". Tex, accusato spesso di essere un fumetto maschilista, quando non misogino. Da parte di chi non lo conosce, ovviamente: chi si è preso la briga di leggere qualche centinaio di numeri di Tex, sa bene che le donne vi rivestono una parte importante, sovente essenziale, e che "parlare di donne" è una cosa ben diversa da "adesso facciamo in modo che questa donnina si spogli e rimanga nuda per un certo numero di pagine". L'idea di Tex come fumetto maschilista è un falso mito del quale ogni seguace della serie non può che ridere. Gli autori principali che hanno dato il proprio contributo alla serie, vale a dire Gianluigi Bonelli, Claudio Nizzi, Mauro Boselli e Guido Nolitta, con l'eccezione di quest'ultimo, ci hanno regalato numerosi ritratti femminili che spiccano alcuni per fascino, altri per intensità, ed altri ancora, infine, per realismo.

I primi tempi della serie, quelli di Gianluigi Bonelli e Galep, ormai avvolti dalla leggenda, sono rimasti impressi nella memoria dei lettori proprio grazie alla presenza di mitologici personaggi femminili: su tutti, Tesah, Lupe e Satania. Tesah, che appare nella primissima avventura "*Il totem misterioso*" e ritornerà in un episodio successivo (nell'albo "*Uno contro venti*") per poi scomparire praticamente del tutto, è una tenera indiana di età imprecisata, comunque giovane, che svolge la parte di fanciulla in pericolo, non priva di un certo acume e di uno spirito combattivo che, per quanto vivo, rientra però nella norma.

Lupe Velasco

Assai più scapigliata e dinamica è la messicana Lupe (sovente confusa con la ballerina Lupe Morena molestata da Steve Dickart durante il soggiorno a Vila Rica), la quale tenta anche di farsi impalmare da Tex, che l'ha trovata stravolta lungo un sentiero, pur di salvarsi dalle torbide attenzioni di un signorotto. Il nostro eroe la difenderà, ma poi

sarà costretto dalla sua insistenza a portarsela dietro nel tentativo di salvare Montales dalla prigionia, durante il quale l'esuberante ragazza non si rivelerà certamente un peso morto. Al pari di Tesah, Lupe è rimasta nel cuore dei lettori, e non soltanto nei loro, tanto che Claudio Nizzi, sorta di Callimaco della mitologia texiana, la farà ricordare al nostro eroe nella recente avventura "*Il lungo viaggio*", ritornando sull'isola Tiburòn, nel Golfo di California.

Mary Gold

Perfetto speculare di queste due ragazze semplici e schiette sono due figure altrettanto affascinanti, ma dall'ambiguità e dalla fatale femminilità assai più pronunciate: l'astuta Mary Gold, che dopo un inizio "a metà del guado" passerà dalla parte del nostro ranger, e la cantante Cora Gray, in arte Satania. Indimenticabile soprattutto quest'ultima, così sensuale nel proprio voluttuoso adescare il nostro eroe, al punto che il romantico gesto di chiedere in dono il fazzoletto a Tex (fazzoletto che ne costituisce uno dei "segni particolari") si trasforma in realtà in un attentato letale, degno di un'autentica *belle dame sans merci*. Proprio questa doppia valenza del gesto, a prima vista segno di innocente innamoramento, rende la misura della poesia nuda e selvaggia che Gianluigi Bonelli inseriva, senza che ne provenisse alcun stridore, nelle proprie trame di pura avventura. Sul tema della *femme fatale*, indubbiamente il preferito di Gianluigi Bonelli per quanto riguarda i personaggi femminili, il creatore di Tex ha fornito, nei tempi successivi, numerose variazioni, in gran parte interessanti. Dal sodalizio col magico pennello dell'immortale Guglielmo Letteri hanno avuto origine quelle che vanno annoverate fra le figure più impressionanti dell'intera serie, fra le quali ruolo di assoluta preminenza ha la diablera Mitla.

Mitla la diablera

Del tutto priva di psicologia, mossa da una volontà oscura e perversa che la muove per l'intera durata dell'indimenticabile avventura intitolata "*Diablero!*", Mitla non è però priva di fascino. Trasudante seduzione, la diablera rappresenta il male assoluto, senza cause né giustificazioni lacrimevoli, testimoniando con l'ovale perfetto del proprio volto e i propri lunghi capelli neri l'inusitata bellezza del demonio. La trama architettata da Gianluigi Bonelli è, al solito, costruita sull'avventura, l'atmosfera e la fascinazione, ma ben si presta a letture allegoriche che, seppur lontane dall'intenzione originaria dell'autore, permangono interessanti. Come spiega lo stregone indiano a El Morisco, una volta cessata la minaccia: "*Un Diablero è un Diablero, e basta*." In queste semplici parole è racchiusa l'intera teodicea che sta alla base dell'universo texiano. Altrettanto bella, ma assai meno sinistra, è la sfortunata principessa Esmeralda, precedente inquilina del tempio che sarà poi abitato da Mitla: apparsa nell'episodio "*Il tesoro del tempio*", Esmeralda costituirà un altro esempio di donna che, dopo un inizio ambiguo, finisce per schierarsi dalla parte del nostro ranger. Ma l'avidità dei suoi ex-soci

non le lascerà scampo, così che, una volta tornato sulle macerie del tempio, nell'avventura "*Diablero!*", Tex la ricorderà con l'epiteto "sfortunata". Donne malvagie senza alcuna sfumatura sono invece Manuela Guzman, a capo della cospirazione presentata ne "*L'enigma dell'ippocampo*", e Lola Fuentes, disegnata da Fusco nella più tarda "*Il clan dei cubani*".

Lola Fuentes

Quest'ultima, nonostante la propria astuzia che la porta a fingersi una donna in pericolo con i quattro pards, non riuscirà a nascondersi dietro la maschera di ferro, e farà una brutta fine. Al pari di doña Manuela, diabolica al punto di riuscire a scatenare la guerra civile fra Unione e Confederazione. Nelle ultime due avventure scritte da un Gianluigi Bonelli ormai stanco, ma determinato quanto e più del morente John Wayne ne "*Il pistolero*", giocheranno una parte essenziale due indimenticabili donzelle: la furba e bellissima Katy Dorian del locale Paris-La nuit, che in "*Terra violenta*", vistasi in posizione incerta, non tarderà ad allearsi con Tex, Carson e Gros-Jean, e l'indiana Daana, che ne "*Il medaglione spagnolo*" è l'inconsapevole custode del segreto che porta al luogo del massacro di una colonna di conquistadores.

Siamo arrivati, dunque, agli anni ottanta, nel periodo di transizione fra la gestione di Bonelli padre e Bonelli figlio e quella di Claudio Nizzi, che guiderà in solitaria la serie, innovandola gradualmente ed incrementandone le vendite, fino a metà degli anni novanta. Già nelle proprie prime avventure, Claudio Nizzi mostra una certa propensione ad inserire nelle proprie storie figure di secondo piano dal tono più quotidiano e realistico, quasi da commedia, tendenza che potrà pienamente sviluppare soltanto molto più tardi, quando, abbandonata la serie di Aquila della Notte, si dedicherà alla scrittura di romanzi (i due pubblicati fino ad oggi, "*L'epidemia*" e "*Il federale di Borgo Torre*", sono ricchi di personaggi dal tono ironico e piacevolmente domestico). Qualche personaggio femminile di discreto interesse non manca nel quarto centinaio: da Nadine in "*Fiamme sul Mississippi*", pedina di un gioco più grande di lei che tenterà di dileguarsi dopo aver ammirevolmente attirato in trappola Tex e Carson, ma verrà incastrata assieme al proprio novio, il capitano di battello Mike Travis, alla ben più viva e sfaccettata vedova Helga Barnett, che ne "*La croce fiammeggiante*" rimarrà irretita dal doppiogiochista Herman McCook.

Helga Barnett

Nelle storie di Nizzi l'elemento sentimentale, appena accennato in quelle del predecessore, è portato più in primo piano, e spesso finisce per assumere un ruolo non secondario nell'economia della storia: mentre le donne di Bonelli spesso erano monodimensionali, sprovviste di una debolezza situata al di fuori della propria minore prestanza fisica, quelle di Nizzi vivono una propria interiorità, sovente stereotipata o tipizzata, ma comunque trattata e sottolineata. Sono innamorate, temono per il proprio figlio,

per il proprio marito o per il proprio fidanzato, hanno una gamma di espressioni e di funzioni molto più ampia. Basti pensare alla figura di Helga Barnett: una donna combattuta fra il ricordo del marito defunto e il fascino di un nuovo pretendente, sospirante, pensierosa e col volto addolcito da un sorriso, poi tradita e amareggiata, in una storia di Gianluigi Bonelli sarebbe stata impensabile. Frutto di altri tempi, di altre generazioni e diverse sensibilità.

Julie Calvi

Nella successiva "*Missione a Boston*" abbiamo un altro ritratto di donna di grande interesse, legato strettamente ad un'affascinante realtà storica: Julie Calvi, figlia di un separatista corso ed anch'ella devota alla causa, giunta a Boston sulle tracce del padre assassinato. Sorta di Lupe aggiornata agli anni novanta, Julie non può vantare la morbida femminilità dell'illustre antecedente messicana, figlia del sintetico pennino del primo Galep, ma è caratterizzata da una lotta intimamente vissuta, divorante. Se l'avventura messicana vissuta da Lupe aveva i toni fantastici e sognanti dell'avventura, quella di Julie assume le movenze del complotto, dell'inganno, dell'assassinio a tradimento: se i *soldados* e i *desperados* di Gianluigi Bonelli erano tipi universali immersi in storie senza tempo in maniera quasi ariostesca, i sicari e i traditori di Nizzi sono affogati nella propria realtà storica, in un paesaggio urbano innevato che, disegnato da Civitelli, essuda gelo ed inganno almeno quanto le essenziali lande messicane di Galep emanavano il sogno. Congruentemente con l'atmosfera, la scelta di Julie non sarà facile: trovatasi su una scogliera in riva all'oceano in burrasca, al gelo di una tormenta di neve, con l'uomo responsabile dell'assassinio del padre inginocchiato a chiedere pietà davanti alla canna della sua pistola, Julie esiterà. Al che l'uomo, tentando disperatamente la salvezza, estrarrà una derringer e farà fuoco. Soltanto allora la donna troverà il coraggio di ucciderlo, la vampa di bocca della pistola e i capelli ricci agitati dal vento immortalati da Fabio Civitelli in una vignetta memorabile. Caduto sugli scogli, il corpo del traditore sarà freddamente ingoiato dal mare, sorta di immenso ed indicibile sepolcro.

Dopo aver rivisitato la figura della donna sì rivoluzionaria, ma dalla parte dei buoni (almeno nella finzione texiana, ché sul fenomeno del separatismo corso i dibattiti possibili sono quasi infiniti, oltre che del tutto fuori luogo in questa sede), Nizzi non ha disdegnato di inserire nelle proprie trame anche la figura della *femme fatale*. Un tentativo è presente anche in un'avventura che certamente non fa parte delle sue migliori: in "*Springfield calibro 58*" incontriamo la figura di Vera Lopez, invischiata in loschi affari con una banda di comancheros, che rifiuterà la proposta di alleanza avanzata da Tex e seguirà incurante la propria strada. Ciò dovrebbe renderla una figura tragica, o almeno dal pronunciato patetismo, ma la caratterizzazione che ne viene proposta è quella di una marionetta in balia degli eventi e priva di carattere, che dunque va incontro ad una fine decisamente anonima, venendo arrestata invece di morire tragicamente come la maggior parte delle più carismatiche nemiche incontrate dal nostro eroe. Ben più azzeccato e riuscito è il personaggio della cattle queen Tessy Malone nella successiva "*I cavalieri del Wyoming*". Il copione della storia segue grosso modo quello di classici della serie come "*Guerra sui pascoli*" e "*Cheyenne Club*", ma con un colonnello Watson in gonnella. Fredda e spietata, Tessy Malone è un'ex-ballerina di saloon che, a colpi di arti femminili, ha risalito la gerarchia sociale fino a diventare la proprietaria del ranch Doppio X, il più grande della contea di Riverton. Ad enfatizzarne la

singolarità, oltre all'uso disinvolto della seduzione, è la rappresentazione grafica resa da Fusco: se le donne di Letteri riuscivano quasi a farsi perdonare la crudeltà con l'esotica bellezza, Tessy Malone ha un volto severo e aspro, che emana altezzosità e superbia.

Tessy Malone

Al lettore non è possibile compatirla nemmeno quando, nel proprio sensuale abito da notte, Tessy viene legata da Tex a un albero e costretta ad assistere all'incendio del proprio ranch. Ma la donna, da autentica vipera alla quale è stata più volte paragonata, è ancora determinata a mordere: tornata da un proprio antico e facoltoso amante, ordisce un piano per eliminare Tex e Carson, ma finirà soltanto per trovare la morte. Il suo ex-amante, nonché ex-soprastante, Jubal Ford, la scoprirà e attaccherà in pubblico, ed i due finiranno per uccidersi a vicenda. Se Mitla poteva incarnare il male assoluto per Gianluigi Bonelli, non è difficile attribuire una simile funzione a Tessy per Claudio Nizzi, ben più devoto al realismo. Tuttavia la spietata allevatrice non può essere confinata in un simbolo astorico, poiché non è difficile vedervi un riferimento alle numerose donne che, dall'invenzione della scrittura ad oggi, hanno utilizzato la propria avvenenza come strumento per asservire il proprio arrivismo sfruttando la ben nota ingenuità maschile in materia. Sulla figura della *cattle queen* Nizzi tornerà nella recente e riuscitissima "*Dieci anni dopo*", divertente seguito del classico bonelliano "*Terra promessa*". Anche in questo caso il ruolo di cattiva spetta ad un'allevatrice. Rhonda Carpenter, tuttavia, pur essendo avida ed ambiziosa quanto la più matura Tessy, si distingue per una caratterizzazione meno monolitica, sfiorando l'incoerenza; ma si tratta di un'incoerenza tipicamente umana. Capigliatura alla maschietta e sguardo impertinente, la giovane Rhonda soffre un'indole assai più impulsiva e violenta, al punto che non esita a scendere in campo di persona e ad uccidere a sangue freddo un proprio mandriano col quale Tex tenta di farsi scudo. L'indole impetuosa di Rhonda si manifesta anche in campo sentimentale, tramite la relazione col giovane e timido quacchero Aaron: la loro storia, che inizialmente sembra guidata unicamente dalla lussuria, alla fine pare rivelarsi come qualcosa di ben più profondo. In una delle scene più intense ed emozionanti dell'intera saga di Tex, Rhonda tenta di salvarsi dal furore di Elias Glendon, zio di Aaron, affermando la sincerità del proprio amore per il ragazzo, ma ciò non basterà a salvarla da una morte orribile e beffarda adeguata però alla sua umanissima personalità.

Alison

Nelle ultime storie di Claudio Nizzi i personaggi femminili acquistano sempre più importanza, al punto da sopperire sovente, con la propria peculiare personalità, ad una sempre maggiore stanchezza dei soggetti e delle sceneggiature. Così abbiamo, nell'ultimo capolavoro lasciatoci dall'erede di Gianluigi Bonelli, la notevole figura della vedova Alison. L'intero episodio "*Il presagio*" lascia il segno non tanto per merito di una trama

scorrevole e divertente, bensì grazie al personaggio di questa vedova che, cosa inedita nella serie, finisce per innamorarsi di Tex. Lo spunto, svolto con mano felice e toni struggenti dallo sceneggiatore fiumalbino, è dovuto all'inarrestabile Fabio Civitelli, che oltre ai panni di colonna grafica della serie ha rivestito anche il ruolo di estroso soggettista. È incredibile come un Nizzi giunto alle proprie ultime cartucce riesca ad offrire una prova così ben scritta: l'intera tessitura delle scene che vedono la timida Alison di fronte a Tex sono costruite quasi come un abisso del non-detto, un gioco di sguardi dalle movenze volontariamente impacciate che molto rimanda all'addio serale fra gnà Mena ed Alfio Mosca nel capolavoro di Giovanni Verga "*I Malavoglia*". Oltre ad essere praticamente contemporanei ai due immortali antecedenti letterari, Tex ed Alison vivono una simile situazione di costrizione, al tempo stesso esterna ed autoimposta. Come Mena ed Alfio non osano accostarsi per la presenza di convenzioni sociali ormai entrate dentro di loro, Tex ed Alison sono frenati dalla fedeltà alla memoria dei coniugi scomparsi. La vedova sarebbe portata a cedere, ma per il bene del figlio si decide al matrimonio col fratello del marito. L'addio fra i due è straziante, con Tex pietrificato dall'imbarazzo, fedele alla memoria di Lilyth, ed Alison sul ciglio del pianto. I concetti più importanti, affidati alle delicatissime immagini di Civitelli, vengono lasciati fuori dalle nuvole parlanti, oltre i punti di sospensione e le sfilacciate domande retoriche destinate a rimanere senza risposta. Alison solleva gli occhi mesti su quelli di Tex: "*Vi ho chiamato qui anche perché volevo dirvi che... che io...*" la mano sinistra, con ancora la fede all'anulare, sale agli occhi per nascondere una lacrima "*Oh, ma ormai cosa importa?*". Il carro parte in un cirro di polvere. Possiamo vedere Tex di profilo, lo sguardo imperscrutabile. La domanda che ci rimane non è quella ingenua del piccolo Billy ("*Perché piangi, mamma?*"), bensì un'altra, impenetrabile come gli occhi di Tex.

Nelle storie successive, così come in quelle precedenti, Nizzi non raggiungerà più queste vette di vividezza (l'amore che lega Kit e Fiore di Luna ne "*L'uomo senza passato*" non ha la potenza del sentimento negato e, pur emozionante, verrà come smorzato da una rigida retorica melodrammatica), ma non è certamente un caso se le sue ultime avventure raggiungano risultati convincenti soltanto qualora vi siano personaggi femminili ben caratterizzati. Oltre alla già citata Rhonda Carpenter di "*Dieci anni dopo*", meritano di essere menzionate altre tre figure femminili che hanno colorato il sesto centinaio (il quale, complice un crescente disinteresse da parte di Boselli, finisce per essere il più povero di femminilità): la prima di esse è la prostituta Katleen, che in "*Muddy Creek*" è complice dello sceriffo nel piano per aggirare il giovane Steve Macomber spingendolo a cedere le terre del padre. La sera dell'incontro dei due giovani è magistralmente resa da Bruno Brindisi, fra l'atmosfera fumosa del locale, lo sconforto del giovane, l'atteggiamento viscido dello sceriffo e la malizia della prostituta che non esita ad andare a letto con Steve. Alla fine si scoprirà che l'interesse di Katleen per il giovane è nel frattempo diventato autentico, cosa che la spingerà a collaborare con Tex e Carson, non prima, però, di aver avuto l'opportunità di farci intuire una scena d'amore mercenario con lo sceriffo.

Katleen

Un'altra figura notevole è Flora Kelly, la vedova (ma non troppo) del bandito Link Walzer, che rivelerà una forza di carattere non comune nella spumeggiante avventura messicana "*Puerta del Diablo*": ferita ad una gamba, avrà comunque la forza necessaria per resistere alle

molestie del capo dei bandidos, darsi alla fuga nel corso della battaglia fra i bandidos e i soldados del colonnello Uriaga, far fuori il proprio compagno di fuga e guadagnarsi (forse) la salvezza dell'anima con un'eroica morte, a fianco di Tex, di Carson e del redivivo marito, nell'ultimo scontro con i rurales del crudele colonnello.

Liza

Altrettanto astuta, ma non così portata all'azione, è la giovane Liza vista ne "*Il villaggio assediato*". Fingendo un'amnesia per essere accettata senza sospetto dalla comunità di Greystone, la ragazza funge in realtà da talpa per il bandito Lee Ramsey, che tiene in assedio la cittadina. L'inganno, a causa dell'arrivo di Tex, non reggerà a lungo: Liza viene scoperta, i banditi attirati in trappola e massacrati dal ranger a colpi di dinamite. Soltanto Ramsey riesce a fuggire, e una volta recuperati i soldi della banda incontra Liza, liberatasi dalla prigionia. Lo scontro è rapido a divampare: alle parole dell'uomo che le chiede di sparire, la ragazza gli rammenta del loro amore, e alla negazione sprezzante di lui estrae una pistola, pretendendo di prendersi l'intero bottino. Ma Liza non è Tessy Malone. Non ne ha la freddezza, ed infatti esita e viene uccisa. Nonostante la negatività del personaggio, non è possibile negare a Liza almeno la nostra compassione per una ragazza giovane e, prima ancora che complice dei banditi, fragile a causa dei propri sentimenti. È proprio ciò a rendere questa storia, tutto sommato ordinaria, un frammento diverso dagli altri: le debolezze di Liza sono, ancor prima che femminili, universalmente umane, ed è molto più facile identificarsi in una ragazza passionale e sfortunata travolta dagli eventi piuttosto che in tutti gli altri personaggi del dramma. Quella che per Tex è ordinaria amministrazione e che per gli abitanti di Greystone è un incubo a lieto fine, a misura d'uomo appare, soprattutto, come la tragedia di Liza. Un personaggio secondario, reale e sottovalutato da tutti, una ragazza che esce di scena ingloriosamente, ingannata e tradita. Come ad ognuno di noi capiterà, più o meno presto, in quella grandiosa ed assurda serie fumettistica priva di protagonisti e senza capo né coda che è la vita.

Nelle prime storie dello sceneggiatore che affiancò Nizzi dalla prima metà degli anni novanta, vale a dire Mauro Boselli, i personaggi femminili aumentano di numero, acquistano maggior rilievo nell'andamento della trama e si arricchiscono di nuove sfumature. Tecnicamente molto dotato, nella seconda metà degli anni novanta lo sceneggiatore meneghino ha realizzato quella che può essere considerata una seconda rivoluzione, caratterizzata da un'innovazione ancora più spinta rispetto a quella "morbida" realizzata da Nizzi.

Lena e Donna Parker

Il quinto centinaio della serie può fregiarsi della presenza di numerosi e memorabili personaggi femminili soprattutto grazie all'opera di Boselli: oltre alle già citate (e nizziane) Alison e Fiore di Luna, è doveroso

annoverare una coppia di donzelle che hanno aggiunto ulteriori sfumature alla caratterizzazione del più simpatico dei quattro pards, il "vecchio cammello" Kit Carson, vale a dire l'ex-cantante Lena e la figlia Donna, apparse per la prima volta ne "*Il passato di Carson*". A catturare l'attenzione del lettore è non soltanto il carisma delle pulzelle, che appaiono mobili e sfaccettate quasi come persone reali, bensì soprattutto il ruolo che esse sono chiamate a rivestire. A prima vista, non si direbbe che la loro funzione sia poi tanto straordinaria: di fanciulle in pericolo nella serie di Tex ve ne sono state numerose, anche se raramente hanno avuto la loro profondità. Tuttavia, andando oltre i testi, i messaggi che sono stati affidati al versatile pennello di Carlo Raffaele Marcello sono molteplici: per una volta, cosa non propriamente frequente all'interno della saga, entra in gioco, e con una funzione capitale, la recitazione dei personaggi. Il gioco di sguardi che la collaborazione fra sceneggiatore e disegnatore aggiunge profondità a gran parte delle scene, trasmettendo messaggi ai quali, per l'intrinseca delicatezza, si può soltanto alludere, senza parlarne esplicitamente. La celebre e assai discussa scena nella quale Lena e Carson ricordano una serata del loro passato è giustamente passata alla storia come un atto di sconsiderata avventatezza: mai si era visto, infatti, e probabilmente mai più si vedrà, uno sceneggiatore esordiente prendersi tali libertà ed aggiungere alla mitologia texiana un aspetto tanto importante, adombrando la possibilità di una paternità di Carson, che sarebbe il vero padre di Donna, ufficialmente avuta da Lena dallo sceriffo Clemmons, capo della banda degli Innocenti. Le discussioni al riguardo sono state accese e non sono ancora concluse, nonostante la conferma di Boselli, ma non è questa la sede atta ad addentrarvisi: lasciamo la questione alla sensibilità di ognuno, tuttavia ci permettiamo di sottolineare la ricchezza e la novità dei temi affrontati. I sentimenti di una donna (in passato divisa fra due uomini e mai apertamente onesta) legati alla maternità, in tutta la serie non erano mai stati trattati con tale realismo, coinvolgendo addirittura uno dei personaggi principali. La storia, tuttavia, non è chiusa in sé, e nel finale vi è già come un sentore degli avvenimenti futuri, con Kit Willer che chiede a Carson di insegnargli le parole della canzone *The girl I left behind*. L'insieme, infatti, acquista nuove sfumature alla successiva apparizione dell'antica fiamma di Carson: ne "*I sette assassini*" fra la figlia ed il figlioccio dell'anziano ranger l'attrazione nata nel primo episodio può finalmente realizzarsi con una romantica passeggiata al chiaro di luna. Ma anche in questo caso i giochi sono più complessi di quanto ci si potrebbe aspettare. La storia d'amore fra Kit e Donna, infatti, invece di essere un semplice complemento all'azione privo di legami con essa, entra prepotentemente a farne parte a causa della banda di efferati assassini conosciuta come "la famiglia di Jack Thunder", che ha inviato uno dei propri membri, il giovanissimo eppur già spietato Kid Rodelo, in avanscoperta nel paesello di Heaven. Ovviamente il criminale non disdegna di unire il dilettevole all'utile, ed alloggia alla pensione di Lena mentre i nostri eroi sono sulle tracce del resto della banda, tentando addirittura di insidiare la piccola Donna: la passeggiata al chiaro di luna viene replicata, ma senza bacio finale e senza che fra i due vi sia vera ed autentica vicinanza. Nelle persone di Donna e Kid Rodelo vengono accostati i due mondi fra i quali si divide l'episodio, quello muliebre rappresentato dalla realtà interna alla pensione e quello crudele e belluino della realtà esterna, ben rappresentato dalla banda di Jack Thunder e dalla popolazione, interamente criminale, della cittadina di Dogtown: il primo mondo è quello destinato alla sopravvivenza, ma non senza un gruppo di uomini, i quattro pards, che pur differendo dal mondo esterno ne parlano il medesimo linguaggio.

Un simile esempio di attenzione nei confronti del mondo femminile si ritrova anche nel personaggio di Rose Clampett, giovane e graziosa vedova disegnata da Letteri, attorno alla quale ruotano e si incrociano i destini di tutti i personaggi de "*La lunga pista*", l'ultima avventura (ameno fino ad oggi) nella quale Tex farà uso del proprio leggendario soprannome Ted Miller. In questo caso, la mimesi è spinta al punto che l'autore stesso assume la voce della donna: dopo la scena

iniziale, che mostra Tex vittima di un agguato nel deserto, si comincia immediatamente con uno stralcio tratto dal diario di Rose che, impegnata a tagliare legna, si ferma un istante a sospirare verso l'alba, rivolgendo meste parole al marito morto, sfoggiando una retorica dedicata, per una volta, a piccoli e vividi sentimenti quotidiani invece che a scene di roboante eroismo esclusivamente esteriore. Il tema della fiducia tradita ritorna, con qualche somiglianza col personaggio di Helga Barnett ne "*La croce fiammeggiante*", quando si vede Rose tentata da uno scanzonato allevatore, Stanley, che finirà poi per rivelarsi proprio l'assassino del suo caro John.

Jane Beresford

Un'altra donna di spessore è Jane, che appare nell'ultimo capolavoro boselliano, "*La grande invasione*", la quale si ritrova ad improvvisarsi madre per il piccolo Jamie, rimasto orfano, e che mostra tutta la propria sensibilità nel trattamento umano che riserva ai forzati incontrati durante la fuga dai Comanche, trovandosi al centro di scene che spiccano per la propria tenerezza, come quando si avvicina ai forzati per offrir loro dell'acqua ed il piccolo Jamie, gonfiando il petto, si offre di difenderla, scatenando le affettuose risa di Kirby Doyle. Figure quotidiane scagliate nella mischia della cupa realtà sono anche la nobile messicana Elvira Montoya, perseguitata dai fratelli poiché incinta dell'umile matador Rafael Guerrero, e la serva meticcia che l'accompagna, Sarita, viste nell'avventura intitolata "*Matador!*". Nonostante il minore spazio dedicatole, è proprio la seconda a spiccare per simpatia ed umanità. Memorabile soprattutto la scena iniziale, su una diligenza nella quale a far bonariamente la corte alla bella meticcia è un esuberante e galante campesino di nome Tonito. Ma prima ancora che Tonito possa dispiegare tutti i propri complimenti (e siamo sicuri che ne avrebbe avuti di splendidi), la diligenza viene fermata dai fratelli di Elvira, e ha inizio quella che può essere considerata una delle scene meglio costruite dell'intera saga di Tex, indissolubile intreccio di tenerezza e tragedia. L'approccio duro, ma inizialmente misurato, dei fratelli, sfocia in un calcio sprezzante, che scaglia a terra la señora, pietosamente soccorsa da Sarita. All'indignazione della bella meticcia, Lope Montoya risponde sogghignando: "*Con te, invece, non c'è bisogno di tante premure, Sarita.*" Se la nobiltà e il legame di sangue possono in parte risparmiare Elvira, in tale codice di valori all'umiltà di Sarita non è concesso alcuno spazio. La frusta di Lope infierisce su di lei, al che Tonito si scaglia sull'hidalgo, ottenendo soltanto di ricevere un colpo di pistola dritto al cuore. Steso a terra, con Sarita chinata su di lui ad invocarne il nome, nella propria agonia il nobile campesino può fissare per un'ultima volta, con lo sguardo annebbiato magistralmente reso da Capitanio per mezzo di un semplice tratto, gli occhi bruni di tutto ciò che la sorte gli ha negato. Sarita non fa in tempo a rialzarsi che Chorro la afferra per i capelli e la sfregia con un coltello. Le scene successive, ambientate nei dintorni della plaza de toros di Guagalupe, vedono ancora una volta Sarita al centro di un convulso intrecciarsi di destini. Riuscita, invero piuttosto misteriosamente, a sfuggire ai vaqueros dei Montoya, Sarita corre in città ad avvertire Rafael Guerrero, incontrandolo dopo la corrida. Allontanatasi da Rafael e medicata da un dottore, Sarita fa appena in tempo ad interrogarsi se la propria femminilità rimarrà segnata per sempre che inciampa negli stessi uomini dai quali era sfuggita. Dopo un affannoso inseguimento per i vicoli della cittadina, la meticcia incontra Tex e Carson e viene da loro soccorsa. Nel seguito dell'azione Sarita scomparirà quasi del tutto (non prima,

però, di aver ringraziato Carson con un bacio sulla guancia che lascia di sasso il vecchio cammello), per poi riapparire nella fiesta che chiude gioiosamente l'avventura, risoltasi con la felice dipartita dei crudeli fratelli Montoya, ad esclusione del minore Ricardo. Nei festeggiamenti serali la ragazza, il volto indelebilmente segnato dal coltellaccio dell'ormai defunto Chorro, Sarita regala agli euforici astanti un ballo a caviglie e piedi nudi su un tavolo, sotto lo sguardo divertito di Carson. Il vecchio cammello accarezza l'idea di invitarla per un ballo insieme, ma un giovanotto lo precede. Al nostro eroe non resta altro che sorridere all'indirizzo di Montales, in una sorta di muto "largo ai giovani", e chiedere un altro bicchiere.

Sarita

Analizzando tutti questi casi appare dunque evidente come il maggiore realismo di Boselli rispetto a Nizzi non si situi tanto a livello tematico, giacché i casi presentati non sono a volte troppo dissimili, bensì sul piano qualitativo: ove in Nizzi la psicologia era accennata per sommi capi, creando dunque dei tipi, in Boselli i semplici tipi diventano dei personaggi a tutto tondo, con un'interiorità sfaccettata e, cosa infrequente nelle storie di Nizzi, soggetta al mutamento.
Il cambiamento e la scarsa linearità sono la cifra distintiva e maggiormente caratterizzante del personaggio di Dawn, indubbiamente il più affascinante fra i pur numerosi e ben riusciti che popolano l'indimenticabile Maxi Tex "*Nei territori del NordOvest*". La sua caratterizzazione denota quale finezza di disegno sia stata riposta nello scrivere la sceneggiatura: ella, infatti, non è presentata in una scena sola, ma la sua complessità richiede che a tal scopo vengano impiegate ben tre scene. Nella prima scena nella quale appare, Dawn viene presentata nel proprio lato pubblico più duro e scontroso, e coerentemente con ciò i suoi abiti sono pesanti e le sue fattezze sono velate dal grasso spalmato sul volto per difendersi dal freddo.

Dawn

Nella seconda scena, di Dawn viene rivelato il lato più privato e intimo: si tratta dell'indimenticabile scena del bagno, nella quale la strettissima collaborazione fra Boselli e Font è riuscita a regalarci un saggio indimenticabile di sensualità che rimane ben lontano dalla pur minima morbosità. A parte quel furbone di Baptiste, che si offre di rimanere per "fregarle la schiena", e al quale Dawn risponde: "*Sei un vero amico... vai fuori! E restaci!*", sottilissima è la metamorfosi quando Jericho appare da dietro la tenda. Avvertendo la presenza di qualcuno Dawn, seppur nuda ed immersa nell'acqua della tinozza, afferra un coltello e si appresta a scagliarlo (par quasi di rivedere la Dawn di qualche pagina prima), salvo poi bloccarsi stupita e rivelare tutta la propria fragilità riconoscendo il proprio uomo di un tempo. Nella terza scena, Dawn incontra Tex, Carson e Gros-Jean alla locanda, e ci mostra il proprio lato più mansueto e fasullo. Al che il lettore si chiede quale di queste tre sia la vera Dawn. La

risposta è sorprendente, perfettamente realistica, ma per nulla scontata nella finzione di un fumetto: non si tratta di tre diverse entità, bensì di una stessa personalità estremamente variegata. Le contraddizioni emergeranno sempre più nel corso dell'avventura, conferendole inaudita drammaticità e favorendo la vicinanza del personaggio di Dawn al lettore. Struggente, nel gelo della notte del Nord, Dawn che ricorda Jericho sospirando, con un improvviso rossore, "*...era il mio uomo*".

Da allora, purtroppo, i personaggi memorabili nelle storie di Boselli sono notevolmente diminuiti, per non parlare della presenza femminile, praticamente evaporata. Ad eccezione della sinistra e umanissima apparizione di Colorado Belle, ove la potenza del sentimento represso risulta essere quella della vita stessa, anch'essa negata, quasi tutti i personaggi femminili (come quelli maschili, del resto) deludono per una caratterizzazione eccessivamente piatta. La profondità dei personaggi, che era stato l'elemento caratterizzante della scrittura di Boselli, finisce così per scomparire: vedere al proposito l'Anita di "*Vendetta per Montales*", che pur essendo moderatamente affascinante non riesce ad imporsi all'attenzione del lettore e finisce sovente per essere una muta spettatrice degli eventi senza nemmeno riflettervi un poco.

Anita

Tuttavia, anche se ad una sempre maggiore presenza di Boselli è corrisposto un sensibile calo qualitativo delle storie, a volte il maestro meneghino rimane in grado di competere con l'autore che era stato dieci anni prima. È così che la recentissima "*La mano del morto*", vero e proprio capolavoro della complicatezza d'intreccio, rimane nella memoria non grazie ai personaggi principali, non tutti coinvolgenti o pienamente riusciti, bensì per un personaggio secondario perfino inutile ai fini della trama: la ballerina Lory. Incontrata da Luke, alla ricerca di un alloggio provvisorio per poi allontanarsi da Albuquerque e fuggire da Tex e Carson, Lory accetta di ospitarlo per una notte.

Lory

Il risveglio è un istante: la donna si sveglia, si stiracchia nella propria camicia da notte e vede Luke già vestito, che le chiede se voglia partire con lui. Un bacio, Lory prende a pettinarsi con foga quasi infantile, un sorriso sognante sulle labbra (ottimo, per una volta, il lavoro da illustratore di Font). Il successivo inseguimento sul treno è un emozionante episodio nell'episodio: Lory comincia a dubitare di Luke, viene sempre più maltrattata e ricerca la causa di ciò dentro di sé, scusandosi a profusione, poi viene presa come ostaggio, ma riesce a dimenarsi e a scappare. Una volta Luke catturato dai due pards, sul suo volto non vi è purtroppo traccia del disperato sgomento della donna tradita, e le frasi pronunciate non sono certamente memorabili: sono quelle di una semplice figura di contorno che chiarisce la propria posizione, nulla di più. Peccato, una brutta coda per un bellissimo animale.

Speriamo, o almeno, lo spera chi scrive, che in futuro Boselli abbandoni la freddezza nella quale sembra sprofondato, e dalle sue parole

sembra vi sia stata una ricerca volontaria in tal senso, e torni a regalarci non soltanto trame perfette e vuote, ma anche donne (e uomini) dall'interiorità viva e coinvolgente, come ha dimostrato di essere in grado di fare. Tuttavia, se a chi scrive non piace l'attuale indirizzo della scrittura boselliana, la colpa non può essere addossata soltanto all'autore, poiché in passato la sua grande sensibilità è stata più volte contestata e additata quale tradimento della tradizione. Come disse una volta Boselli: "*Non sono un eroe che combatte con le stampelle*." E non ci sentiamo di dargli torto: Tex non è letteratura, è fumetto. Ha un pubblico al quale deve piacere, e se il pubblico non apprezza, lo sceneggiatore deve adeguarsi, non gli si può chiedere di martirizzarsi sull'altare del bello scrivere. E però rimane la convinzione che, per avere storie di Tex indimenticabili, siano necessari personaggi parimenti vividi e, dunque, una congrua presenza femminile, che ben si presta ad arricchire la saga con la propria mimica e le proprie emozioni potenzialmente infinite.

Il volto inedito di una nuova eroina dalla storia in lavorazione, "*Mondego*", di Boselli e Leomacs

Sugli altri due autori che condurranno la serie nel prossimo futuro a fianco di Boselli, vale a dire Tito Faraci e Gianfranco Manfredi, vi è ancora poco da dire: il primo sembra orientato su un'avventura volta a privilegiare il divertimento rispetto alla drammaticità, più vicino, dunque, al di là delle notevoli differenze stilistiche, alla concezione nizziana, mentre di Manfredi abbiamo letto fino ad oggi soltanto due storie, scritte a grande distanza l'una dall'altra, eppur entrambe caratterizzate da uguale efficacia in campo espressivo. I personaggi intensi e coinvolgenti non mancano, e nell'ottimo Maxi Tex "*La pista degli agguati*" vi è anche l'indimenticabile figura della combattiva allevatrice June Peacock, con tanto di figlioletto a carico, impegnata nel trasferimento di una mandria che mette a nudo le debolezze tanto sue quanto dei vaqueros che la accompagnano, in un saggio di bravura debitore sia delle vedove oppresse tanto frequenti nei primi numeri di Tex, quanto delle vedove nizziane, qui però svolte con profondità notevolmente accresciuta. Abbiamo voluto, con questa prolissa eppure ancora riassuntiva disamina, offrire uno sguardo d'insieme sulle diverse tecniche e sensibilità tramite le quali i personaggi femminili sono stati caratterizzati nella saga di Tex. Si tratta di una sequenza paradigmatica, e forzatamente incompleta, poiché soltanto adesso mi rendo contro di aver tralasciato personaggi come la spietata Ah-Toy di Bonelli e Letteri vista in "*Quartiere cinese*" e chissà quante altre fanciulle che ora la memoria mi impedisce di afferrare, ma che sicuramente saranno rimaste nel cuore di altri lettori. Se vi pare che alla trattazione qui terminante manchi qualcosa, vi prego di non farmene una colpa: ci siamo dilungati anche troppo. C'è un unico modo per rimediare: prendete la vostra collezione di Tex, scegliete un periodo a caso e rileggetelo, incontrando le donne che ne hanno vissuto la storia. Ce ne sono molte, in questo sterminato agglomerato di carta e inchiostro, che ci salutano con la mano.

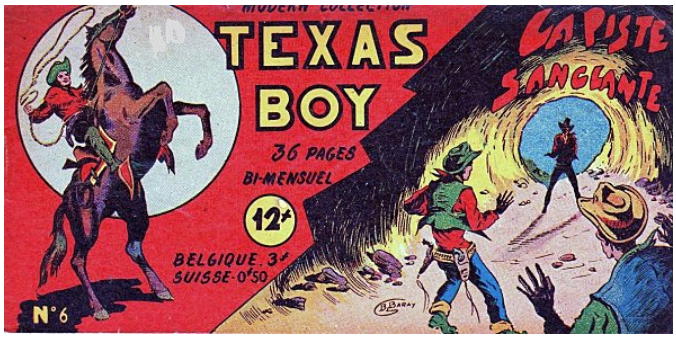
Ah-Toy

Tex in tutto il mondo

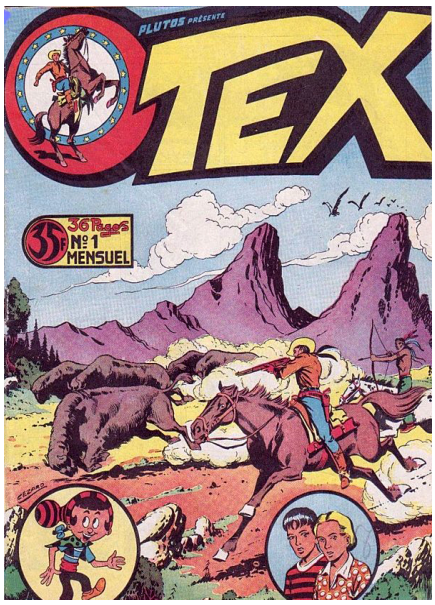
Le edizioni internazionali di Tex

di Zeca

È datato 1948 l'esordio di Tex Willer in un paese straniero.



Appena due mesi dopo il debutto nella patria italiana, Tex vide la luce del giorno in terra straniera precisamente in Francia, il 29 novembre di quell'anno, con il nome di "Texas Boy" e un'edizione a striscia. Nel corso degli anni, Tex è stato pubblicato in diversi formati e in diverse serie. Ricordiamo in modo particolare i cinque albi pubblicati nel classico formato bonelliano tra il 2000 e il 2003 e soprattutto il Texone "*Il cavaliere solitario*", che è apparso in quattro lussuosi cartonati a colori. Tex ha spesso condiviso lo spazio con altri personaggi del fumetto d'avventura in edizioni miste, com'è accaduto per esempio con le riviste Rodeo e Mustang, per ritornare in grande stile solo nel 2008, dopo un'assenza di diversi anni dalle edicole francesi, per iniziativa delle Edizioni Clair de Lune, che lo hanno messo in vendita esclusivamente nelle librerie specializzate.



Dopo la Francia, la Spagna è stata il secondo paese ad aprire le sue porte a Tex, debuttando nel 1949 con l'avventura "*El Totem Misterioso*". Nel paese della corrida il Ranger assumeva anche un nuovo nome di battesimo, "Texas Bill". Nella terra dei nostri fratelli ispanici, Tex è stato pubblicato da diverse case editrici e in diversi formati. Le pubblicazioni sono terminate nel novembre 2004 con la storia "*Los Asesinos*", pubblicata dall'editore Planeta DeAgostini, scritta da Mauro Boselli per il dodicesimo Texone italiano e disegnata dal maestro iberico Alfonso Font.

Anche in Danimarca la pubblicazione ha debuttato nel 1949, all'interno della rivista settimanale "Serie Bladet", dove beneficiava di due pagine ed era accompagnata per le restanti da altri illustri personaggi. Tra il 1954 e il 1956 è stata pubblicata la raccolta "Tex Willer" nel formato a striscia. Con lo stesso nome e nel nuovo formato ad albo, Tex è tornato nel 1971, edito dalla Williams, che terminava le pubblicazioni del ciclo danese nel 1976.

Il 10 ottobre 1949, circa un anno dopo la sua nascita in Italia, datiamo la prima comparsa di

Tex nelle Americhe, precisamente in Argentina in un numero della rivista settimanale "Rayo Rojo", edita dall'editore Abril di Buenos Aires. Tex era ribattezzato Colt Miller o anche Colt el Justiciero e otteneva rapidamente un notevole successo, tanto che gli editori argentini furono costretti anche a ricorrere a storie apocrife del personaggio, realizzate da professionisti del settore che però non avevano nulla a che fare con la produzione italiana. Gli autori degli apocrifi sono per i soggetti e le sceneggiature Julio Almada (pseudonimo di Julio Portas), e lo spagnolo Carlos Cruz per i disegni. Sono stati prodotti in Argentina, senza che la casa editrice italiana ne fosse a conoscenza, un totale di otto episodi apocrifi di Colt Miller (cinque per la rivista Super Rayo Rojo e tre per Super Misterix), tutti regolarmente accreditati agli autori argentini, a differenza di quello che succedeva con le storie provenienti dall'Italia. Con l'andare del tempo Tex ha cominciato a perdere lettori fino alla fine delle pubblicazioni che venne annunciata nel 1963.

Il Brasile è il paese che ha dato sicuramente più soddisfazione alla Bonelli, Tex ha visto la luce nel 1951 attraverso la Rio Gráfica Editora. La sua prima apparizione era sulla rivista Junior n ° 28 con il nome di Texas Kid. L'addio ai lettori brasiliani avveniva nel luglio 1957, fino a quando nel febbraio 1971, l'Editora Vecchi decideva di rilanciare il ranger in una rivista tutta sua, che ancora oggi continua ad essere pubblicata, nonostante si sia dovuto annotare nel corso degli anni il passaggio attraverso diversi editori (Rio Gráfica Editora, Globo e Mythos). La speciale edizione del numero 500 sarà tra poco pubblicata. In Brasile si contano oggi diverse serie (tra inediti e ristampe, almanacchi e speciali) dedicate ad Aquila della Notte.

Procedendo in ordine cronologico, Tex venne pubblicato in Finlandia nell'estate del 1953. Fino all'anno 1965, una media di 26 numeri erano pubblicati annualmente. Il formato era piccolo: un albo conteneva 32 pagine e ogni pagina comprendeva solo una striscia di disegni. Tuttavia, Tex è stato un successo immediato nel paese nordico. Dopo un intervallo di sei anni, Tex è tornato in Finlandia questa volta con il nome corretto sulla copertina. Il formato della rivista tuttavia cambiava, era più grande e ogni edizione aveva ora 128 pagine. Tex Willer raggiungeva immediatamente, ancora una volta, un grande successo, che dura ancora oggi. Il 9 dicembre 2009, il Maxi Tex finlandese n. 18, 288 pagine, con un prezzo di vendita di 7,95 €, che contiene il racconto "*Texas Bill*", ha avuto l'onore di essere la millesima pubblicazione di Tex in quel paese, se totalizziamo tutte le pubblicazioni edite dal 1953 fino ai giorni nostri. Un fatto impressionante che è stato debitamente rilevato anche nella copertina di questa storica edizione finlandese.

In Turchia, Tex arriva nel 1961, con l'editore Ceylan che ne avviava la pubblicazione, per poi passare tra le mani di molti altri editori. È pubblicato oggi dalla casa editrice Oglak e dimostra di essere ancora ben vivo nell'affetto dei lettori turchi.

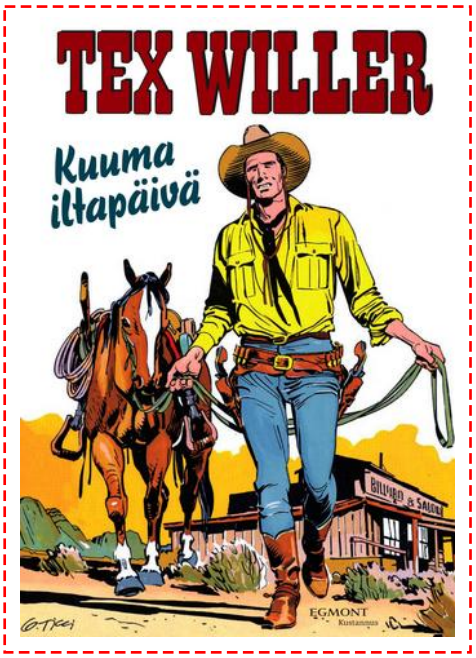
Tex è stato pubblicato anche in Jugoslavia tra il 1967 e il 1992. È di ritorno già nel 1994 in Slovenia e in Croazia e nel 1996 in Serbia, Macedonia e Albania.

Nel 1971, Bonelli iniziava ad investire pesantemente nel mercato nordico, portando per la prima volta Tex in Norvegia (dove continua ancora oggi ad essere pubblicato) e in Svezia.

Nello stesso anno Tex arrivava anche in Belgio e in Olanda, dove veniva pubblicato per più di un decennio, totalizzando 128 numeri, così come in Inghilterra dove è stato cancellato dopo 13 numeri e in Germania dopo otto albi. Nella terra teutonica è da menzionare almeno un'altra sporadica edizione: il Texone disegnato da Giovanni Ticci.

Dal 1972 al 1978, Tex è pubblicato anche in Israele, per un totale di 45 numeri e nel 1985 è sbarcato nel continente asiatico, ovvero in India.

Nel 1988 è la volta della Grecia e nel 2004 Tex viene accolto anche dai lettori della Repubblica Ceca. In seguito Tex è stato pubblicato negli Stati Uniti d'America, quindi in Portogallo nel 2005 e infine in Russia nel 2007.



A parte tutte queste nazioni è probabile che siano state pubblicate edizioni “pirata " anche in altri paesi, ovviamente senza l’autorizzazione della casa editrice milanese. Per concludere, diciamo che quest’eroe del fumetto pubblicato in circa 30 paesi, ha segnato l'immaginario collettivo di mezzo mondo, facendosi portatore di dialogo tra culture diverse, grazie ad un esercito di fans sparsi in tutto il mondo!

.

Il caso Miller

Tex tra parodia e erotismo

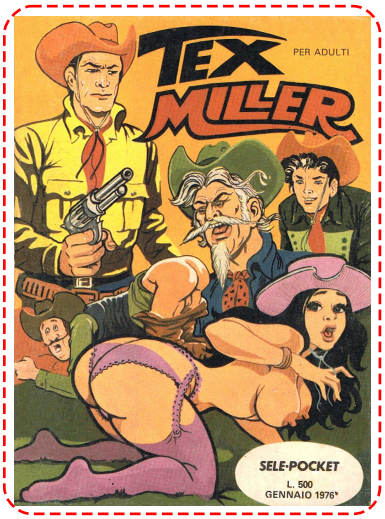
di Ym

Il caso Miller scoppiò nell'inverno del 1976. Nelle edicole, a gennaio, si affacciò un volumetto di 194 pagine, un mensile edito dalla riminese Nea Omnia Edizioni intitolato "*Tex Miller*", dodicesimo tomo della collana "Sele-Pocket". Una rapida e sommaria lettura dei titoli del catalogo ci permette di determinare il genere di pubblicazioni di questa casa editrice, che univa parodia ed erotismo variando di volta in volta personaggi e ambientazioni, da quella Western di "*Un colpo in canna*", "*Cavalcando insieme*" e "*Là dove scende il fiume*", a quella rinascimentale del cervantesco "*Don Pisciotte*". La parodia imperava nel fumetto erotico degli anni settanta. La prima, l'antesignana di una lunga serie di indimenticabili protagoniste femminili, era stata "*Isabella*", un tascabile di Renzo Barbieri e Sandro Angiolini pubblicato a partire dal 1966. La Duchessa dei Diavoli era ispirata al famoso personaggio di "*Angelica*", eroina di una serie di romanzi di Anne e Serge Golon, portata sul grande schermo dalla splendida Michèle Mercier. Negli anni settanta, le edizioni Geis prima, e la Edifumetto poi, lanciarono sul mercato la serie di "Sexy Favole" e "Fiabe Proibite", parodie di classici rivisitati in versione erotica. Sono da ricordare almeno "*Cenerentola*", "*Cappuccetto Rosso*", "*Alice nel Paese delle Meraviglie*" e "*La Bella Addormentata*", racconti mal disegnati e mediocremente scritti. Indovinate cosa si allungava a "*Pinocchio*" tutte le volte che raccontava bugie! Tuttavia non mancarono le eccezioni. La storica casa editrice Edifumetto poteva vantare bellissime collane come "*Biancaneve*" e "*Lucifera*", impreziosite dai disegni del geniale Leone Frollo, che aveva resa estremamente popolare la prima e degna di nota la seconda. Biancaneve, uno dei titoli faro nel grande mondo dei fumetti per adulti, inaugurava proprio il nuovo genere della favola erotica. Con un tono semiserio e burlesco, gli autori, il già citato Barbieri e Rubino Ventura, riprendevano i personaggi e gli elementi principali della trama della favola dei fratelli Grimm. La matrigna, Naga, era la perfida strega, che interloquiva con lo specchio magico, chiedendo di volta in volta chi fosse la più bella del reame oppure la più lasciva e indecente. Erano presenti anche i comicissimi sette nani, con dei nomi bizzarri che indicavano neppure tanto velatamente le loro perverse fantasie sessuali. Ma la dominatrice incontestata della serie era lei, Biancaneve, una incantevole ingenua che doveva incessantemente proteggere la sua vita e la sua verginità dalle mille insidie tese dalla crudele Naga, ma una volta sopraffatta dal destino (nel quinto episodio), si trasformava poco alla volta in un'autentica ninfomane!

Lucifera, invece, era un demonio fatto donna, una figlia dell'inferno, che Satana aveva man-

dato sulla terra per seminare il male, ma per un bizzarro capriccio del destino finiva per innamorarsi infelicemente del goethiano dottor Faust, medico, matematico, astronomo e alchimista, che a sua volta cercava inutilmente di coronare il sogno della sua vita: la scoperta di un filtro di bontà, capace di riportare la pace, la giustizia e l'amore sulla Terra! Nella fioritura di produzioni a fumetti di quegli anni ricordiamo ancora l'irriverente "*Sandokaz*" di Luigi Merati, pubblicato dalla Geis, che bersagliava uno dei personaggi salgariani entrati prepotentemente nell'immaginario collettivo italiano grazie alla fortunata trasposizione televisiva di Sergio Sollima. A capo di un manipolo di pirati fortissimi e coraggiosi, il filibustiere malese mostrava ovviamente una sola e umana debolezza: quella per le donne!

Sorvolando sulla lunga trafila di parodie erotiche, meritevoli certamente di una trattazione più ampia e particolareggiata, ci soffermiamo su quella che è forse la più interessante delle fantasie erotiche nate negli anni ottanta e che chiude molto probabilmente un'epoca: alludiamo alla "*Pinocchia*" (di cui vi mostriamo sopra una tavola) degli autori Francis Leroi e Jean-Pierre Gibrat che indovinano l'idea di un assatanato Geppetto che diventa padre di una sensualissima e procace creatura per soddisfare tutte le sue inappagate voglie! Ma...



Il Tex Miller non fu dunque un caso isolato nel mondo dell'editoria per adulti. Con le tante altre pubblicazioni sfornate ad una velocità incredibile per soddisfare le esigenze di un mercato floridissimo, la parodia di Tex condivideva una scarsa qualità del disegno, che si adagiava su un'altrettanto modesta sceneggiatura. Sergio Bonelli, nella "Posta di Tutto-Tex", ha parole che possiamo definire tutt'altro che encomiastiche ed elogiative per un prodotto che è effettivamente raffazzonato:

« *Possiamo classificare la pubblicazione come una delle tante porcherie pornografiche (non tanto per la tematica erotica che inutile negarlo in alcuni casi può essere sviluppata in forma interessante e piacevole), ma perché è un albo scritto male, disegnato peggio e stampato peggio ancora* »

La Daim Press, l'odierna Sergio Bonelli Editore, non aveva ovviamente concesso nessuna autorizzazione alla Nea Omnia e dunque nella veste del suo amministratore unico sporse querela nel successivo mese di marzo del 1976. L'editore di Tex riteneva illegittimo l'uso della figura e del nome del personaggio che a mente dell'art. 100 della legge sul diritto d'autore non potevano essere riutilizzati in un'altra opera dello stesso genere e ottenne dal Pretore di Milano il ritiro con provvedimento d'urgenza del fumetto dalle edicole. L'estrema rarità del Tex Miller è dovuta a questa conces-

sione e oggi il fumetto è diventato praticamente irreperibile sul mercato. La successiva sentenza del Tribunale di Milano, emessa nel marzo del 1977 e che riproduciamo a pagina 34, non riconosce, stranamente, il plagio e la contraffazione in riferimento alla figura di Tex, condannando solo l'omonimia dei due personaggi. Nessuna questione è sollevata dalle parti, e quindi dalla sentenza, sull'aspetto parodistico del fumetto: la « caricatura », il « capovolgimento » del personaggio, avrebbero potuto prefigurare addirittura una piena assoluzione dell'opera plagiaria.

Il carattere spiccio e disinvolto del Tex Miller affiora già a pagina 3, dove una didascalia riporta il nome dell'autore: « Text by D. Di Vitto ». La paternità è stata perciò attribuita nel corso degli ultimi trentacinque anni a Domenico Di Vitto, che col fratello Stefano lavorò a metà degli anni settanta per la Edifumetto, realizzando alcune storie per le serie popolari de "*Il Vampiro*", "*Cimiteria*" e "*Wallenstein*". Assegnazione inesatta, ci affrettiamo ad aggiungere. L'errata ipotesi in effetti si baserebbe esclusivamente su quanto riportato dal testo, seppure in altra sede taluni si siano persino spinti a riconoscere l'autore in un personaggio immortalato in una vignetta a pagina 101. Il disegnatore di "*Mister No*" e tante altre serie ha però smentito in maniera decisa di essere l'autore di quello che non ha esitato a definire un "pessimo prodotto" editoriale:

« *Conosco vagamente quella pubblicazione, che se guardate bene lo stile, non è certo quello nostro* ».

Di Vitto ignora a tutt'oggi il motivo per il quale il suo nome finì misteriosamente in testa al Tex Miller. Ci racconta però della legittima arrabbiatura provata in quei lontani giorni. Per cautelarsi l'autore pensò a sua volta di adire alle vie legali, ma non arrivò mai a una denuncia vera e propria nei confronti della Nea Omnia, già pesantemente colpita dalle disposizioni della Pretura di Milano.

Chi si nasconde dietro la parodia di Tex? Abbiamo cercato di dare una risposta a questa domanda, raccogliendo sufficienti elementi tali da permetterci l'individuazione del vero "papà" del Tex Miller. In verità sembrerebbe profilarsi anche l'ombra di uno dei suoi allievi, che ebbe sicuramente moltissima parte nella realizzazione di quelle tavole, avendo nell'inchiostratura uno stile molto simile a quello del maestro. L'identità peraltro non sarà rivelata in queste righe, preferiamo infatti lasciare nel buio un nome che tutto sommato, come il Tex Miller, ha avuto pochissima luce. Ci limitiamo soltanto a riferire che l'autore apparteneva allo staff di Nicola Del Principe, un nome conosciuto, quest'ultimo, nel vasto panorama del fumetto erotico.

Il Tex Miller ripropone nelle sue pagine tutta una serie di situazioni e valori rovesciati rispetto ai classici topoi texiani. L'atteggiamento di vedovo convinto e inattacabile è il primo degli aspetti ad essere messi in discussione, racconta Sergio Bonelli nel volume "*Come Tex non c'è nessuno*". Dopo essere rimasto vedovo egli sembra quasi non accorgersi della presenza di altre donne, « *come se avesse raggiunto una sorta di pace dei sensi o perso interesse verso l'altro sesso* », scrivono acutamente Zanatta, Zaghini e Guzzetta nel loro libro "*Le donne del fumetto*" edito da Tunué. Non c'è beninteso nessuna traccia dell'apatia sessuale del protagonista nel Tex Miller, gli autori insistono invece sulle prestazioni sessuali deludenti dell'eroe.

In una scena presente nel volumetto, lo vediamo entrare "come una serpe" nella tenda della figlia del capo del villaggio, senza che quest'ultima, intenta in un'improbabile lettura fumettistica, si accorga della sua comparsa. Alla fine Miller dovrà constatare lo scontato fallimento della sua prova amatoria:

« *Ti è piaciuto pupa ?* »
« *Piaciuto cosa ?* »

L'insuccesso della performance sarà reso ancora più palese dalle parole tombali della giovane, che inviterà Miller a fare la classica "cura ricostituente"! L'altro aspetto su cui gli autori si soffermano è la leggendaria abilità di Tex con le armi. Non manca nella parodia il duello burlesco nella *main street* di Gallup con un pistolero fantoccio, un figurino chiamato Harp Kent e ribattezzato enfaticamente col nomignolo di "Sterminio". « *Vado, l'impallino e torno! Voi aspettate qui!* » affermerà Tex riappropriandosi della celebre locuzione "Veni, vidi, vici" attribuita da Plutarco a Giulio Cesare. Vediamo adesso il trattamento inferto dagli autori agli altri pards. La romantica figura del vecchio cammello parodiata in questa opera soffre di tutti quei clichés, opportunamente rovesciati, che ne hanno determinato il successo nella serie regolare. Il Carson bonelliano che è notoriamente un donnaiolo diventa così un "diverso". A Gallup, Ermelinda (una delle sue tante ammiratrici), lo scambia per un timidone che prima o poi finirà per accalappiare. Le sue avances però sortiscono solo l'effetto di fare infuriare Kit Koglion che non si lascia sfuggire l'occasione di una lunga, memorabile, filippica misogina. L'abnorme Kit di questa parodia si fa notare anche per il famelico appetito. Pur dichiarandosi "a dieta", ordina una quantità esagerata di pietanze: «*Tanto per cominciare un bel piatto di fagioli, una bistecca spessa tre centimetri con contorno di finocchi, quattro o cinque polpette e un po' di coniglio arrosto!* ». Infine, giunto il momento di pagare il conto, Kit mette in piazza insospettabili origini scozzesi. Il terzo e ultimo pard a figurare nella parodia è Kit Miller. Insicuro, impacciato e codardo, gli autori ne danno una fin troppo agevole chiave di lettura. Il giovane soffre anche dell'inevitabile confronto con la figura paterna: « *Ho deciso! E' giunto il momento che diventi un vero uomo, mio padre sarà orgoglioso di me* ». Il primo timido approccio con l'altro sesso è però straziante. Il ragazzo, che è ancora vergine, sarà infatti deriso dalla sua disinibita partner per le infelici dimensioni dei suoi genitali. A lui provvederà alla fine l'eroina della storia, la scabrosa Amanda, che gli autori hanno voluto vagamente somigliante, come avveniva di solito nei tascabili licenziosi dell'epoca, ad una celebre attrice della commedia erotica italiana, un genere che spadroneggiava nelle sale cinematografiche proprio come faceva il fumetto per adulti nelle edicole.
Nella pagina successiva offriamo ai nostri lettori l'inedito documento riportante la sentenza, a cui va sicuramente riconosciuto il merito di aver reso "unico" questo oscuro Tex Miller, tanto ordinario nella sua banalità!

TRIBUNALE DI MILANO – 24 marzo 1977 – Pres. Cosentini – *Est.* Floridia
Editoriale Daim Press S.r.l. *c.* Nea Omnia Edizioni S.r.l.

Fatto. – Con atto di citazione notificato il 25 marzo 1976 la s.r.l. Editoriale Daim Press in persona dell'amministratore unico Sergio Bonelli ha convenuto in giudizio la s.r.l. Nea Omnia Edizioni per sentir dichiarare illegittimo l'uso della figura e del nome del protagonista Tex Willer nella pubblicazione edita dalla convenuta con il titolo Tex Miller. Ritualmente costituitasi con comparsa di risposta la società convenuta ha domandato il rigetto della domanda. Il giudizio è stato preceduto dalla concessione di un provvedimento d'urgenza con il quale il Pretore di Milano ha ordinato alla s.r.l. Nea Omnia Edizioni di cessare dal porre in commercio la rivista in questione nonchè di utilizzare in alcun modo la testata Tex Miller.

Nell'udienza del 9 novembre 1976 le parti hanno precisato le conclusioni come in epigrafe sulle quali la causa nell'udienza collegiale odierna perviene in decisione.

Diritto. – L'attrice Editoriale Daim Press s.r.l. pubblica da molti anni un periodico mensile ed a fumetti per ragazzi che ha per oggetto le avventure Western di un personaggio denominato Tex Willer che ha una sua immagine ben individuata, una sua caratterizzazione psicologica e quindi una sua individualità costante pur nel variare della narrazione. Come avviene di consueto per questo genere di pubblicazioni periodiche ogni numero di Tex contiene sulla copertina, accanto al titolo dell'episodio, il nome del protagonista e la sua immagine di volta in volta raffigurata in diverso atteggiamento.

La convenuta ha iniziato a sua volta a pubblicare un periodico di racconti Western a fumetti caratterizzati da un chiaro intento erotico.

Protagonista di questi racconti è un personaggio denominato Tex Miller.

Sulla copertina della pubblicazione della convenuta il nome di Tex Miller è apposto con una grafica molto simile a quella usata dall'attrice.

Deduce l'attrice in primo luogo la violazione del diritto d'autore con riferimento alla imitazione della figura di Tex Willer. Sotto tale profilo è evidente che l'immagine viene presa in considerazione come espressione in arte *lato sensu* figurativa tutelabile come tale contro le imitazioni che ne riproducono i tratti essenziali così da comportare il riconoscimento del protagonista della Daim Press nelle pubblicazioni della convenuta.

Ora, ammesso che l'immagine del personaggio in sè considerato presenti il carattere della creatività rimane il fatto che espressione di arte figurativa come oggetto di diritto d'autore è una composizione determinata nella sua immutabile forma esterna e non l'immagine di un personaggio nei più svariati atteggiamenti e nei più diversi contesti.

L'uso dei tratti del volto e della figura di un personaggio dei fumetti in un contesto narrativo e figurativo diverso esaurisce la sua funzione – come è stato detto acutamente a proposito del nome – nel destare il ricordo di tale personaggio e nel creare suggestive associazioni con la narrazione delle « sue » avventure, e non nel ricreare nella mente del destinatario della imitazione l'opera originaria in modo da consentirgli la ripetizione del godimento dato dalla lettura e dalla visione della stessa.

Come quindi per il nome del personaggio quando è usato separaratamente dall'opera di cui fa parte, anche l'immagine del personaggio viene utilizzato dal terzo per suscitare una reminiscenza della creazione originaria: il che ovviamente esula completamente dal concetto di plagio.

In riferimento al valore simbolico mostra come la funzione del nome e dell'immagine del personaggio sia quella distinta, quella cioè – com'è stato detto – di identificare il personaggio e le opere in cui esso figura rispetto ad opere e personaggi diversi. Ciò posto, con riferimento al caso di specie può escludersi che la convenuta abbia violato il diritto all'uso esclusivo dell'immagine di Tex Willer come segno distintivo atipico della pubblicazione periodica dell'attrice perchè in fatto e nella analoga pubblicazione della convenuta il protagonista è raffigurato in modo sufficientemente diverso e inconfondibile; la contraria impressione che a volte può aversi è dovuta alla suggestione della omonimia e solo a questa.

Deduce in secondo luogo l'attrice la violazione del diritto sul titolo delle opere dell'ingegno (artt. 100-102, L. n. 633 del 1941) e la violazione delle norme sulla concorrenza sleale per quanto attiene alla imitazione del nome Tex Willer.

Dopo quello che si è detto sulla funzione distintiva del nome del personaggio è ovvio che quando questo viene adoperato per contrassegnare opere dello stesso genere di quelle che ne narrano le avventure o le vicende, ricorre pienamente l'ipotesi dell'art. 100 della Legge sul diritto d'autore il quale – com'è noto – costituisce una tutela specifica contro la confondibilità di opere editoriali, suscettibile di integrazione con le norme contro la concorrenza sleale soprattutto per i fini connessi alla ben più ampia disciplina sanzionatoria in queste ultime contenuta.

Nella specie la identità anche grafica del prenome Tex e la somiglianza grafica e fonetica del cognome Willer rispetto al cognome Miller rendono incontestabile la violazione delle norme indicate, alla cui declamatoria occorre far seguire la irrogazione a carico della convenuta della inibitoria e della sanzione della pubblicazione della sentenza, essendo questa l'unica misura risarcitoria chiesta dall'attrice. (*Omissis*).

Le avventure di Tom Hat

Una parodia francese di Tex

di Ym & Virgin

"*Les aventures de Tom Hat*" sono un'inedita parodia di Tex, opera di Nikita Mandryka, un autore francese di origine russa, nato il 20 ottobre 1940 a Bizerte in Tunisia. La carriera professionale dell'autore inizia nel 1964 con la collaborazione alla rivista - Vaillant - per la quale crea "*Le Concombre Masqué*". Negli anni successivi, Mandrika diventa uno degli autori di punta del periodico - Pilote - disegnando innumerevoli fumetti tra i quali "*Les Clopinettes*". Negli anni settanta fonda con Claire Brétécher e Marcel Gotlib la rivista - L'Echo des Savanes - nella quale fu pubblicato il testo parodico di Tex. Mandrika ha parlato di questo suo *divertissement* in un'intervista:

"Et puis, j'ai aussi dessiné une autre BD, une BD de cowboys, en recopiant des images de Tex Willer, que j'avais découvert dans le mensuel "Tex (Plutos présente)" et en y introduisant mes propres textes - si on peut appeler ça des textes. J'ai d'ailleurs continué d'utiliser cette technique de "collage" dans l'Echo des Savanes, en détournant encore une fois des images de Tex Willer, et en farcissant les bulles de calembours vaseux, pour en faire une page pour Les Aventures de Tom Hat...".

"E ho disegnato anche un altro fumetto, un western, ricopiando le immagini di Tex Willer che avevo scoperto nel mensile «Plutos» e inserendoci i miei testi, se così possiamo chiamarli. Ho continuato a usare questa tecnica di collage ne "L'echo des Savanes", prendendo ancora una volta delle immagini di Tex e riempiendo le nuvolette con buffi giochi di parole, per farne una pagina di "Tom Hat".

Al di là dell'iperbolico sottotitolo "duecentotrentasettesimo episodio", i giochi di parole di cui parla Mandrika riguardano innanzitutto i nomi dei due protagonisti: Tex diventa il burlesco Tom Hat, ovvero "tomate", pomodoro; il nome dell'avversario, invece, deve essere letto come "La rigolade" ovvero, risata, allegria e divertimento! Il testo di Mandrika riprende un vecchio proverbio francese sull'acqua caduto in disuso negli anni sessanta: "mât cache bonne eau". Il proverbio nasconde a sua volta un gioco di parole. Se leggiamo le parole unite, ovvero "macache bono", otteniamo un nomignolo scherzoso che si suole dare a qualcuno per definirlo "birbante" o "ladro di mezza tacca". Il termine è entrato nella lingua comune francese nell'ottocento dopo la conquista dell'Algeria e sembra derivare da una lingua franca mediterranea, ovvero sarebbe composto da una parola araba (origine maghrebina) e da una parola romanza.

Offriamo adesso la traduzione del testo di Mandrika:

Dopo aver cavalcato tutta la notte, Tom Hat giunge a Gueridon City, nel primo mattino...

"*Devo assolutamente catturare quel vecchio farabutto di Larry...*"

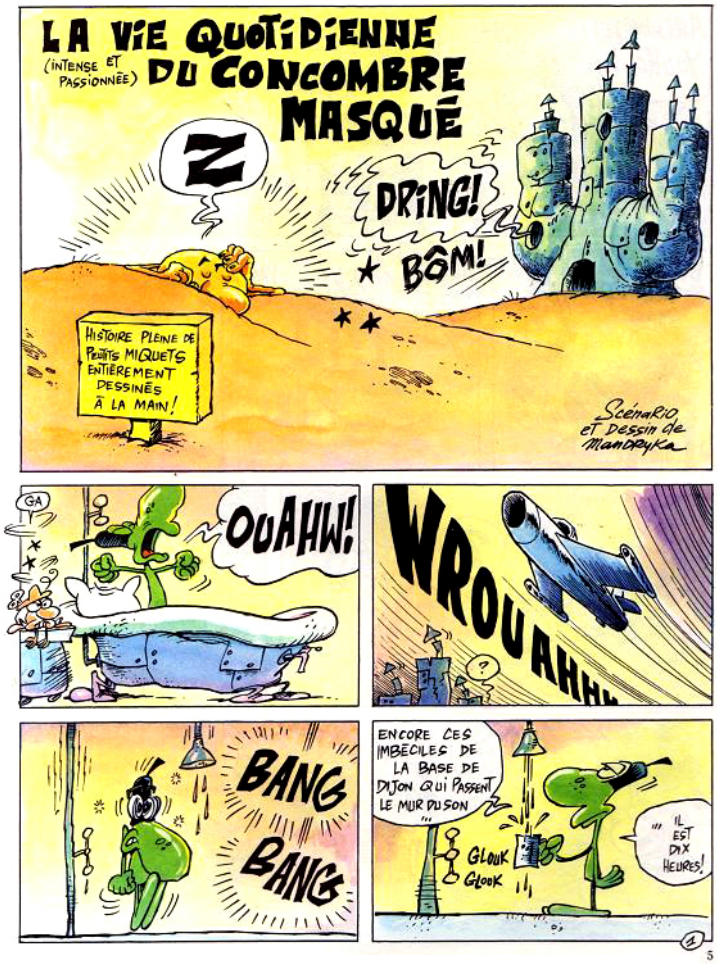
"*Larry Golade? E' nel saloon...*"

"*Questa volta non mi scappa!*"

Poco dopo nel saloon...

"*Calma gente! Sono qui solo per Larry Golade! Ho una domandina da fargli...*"

Una conversazione interessante subito s'intavola.



"*Cosa volete sapere?*"

"*Dove si trova la riserva d'acqua potabile su una nave a vela?*"

"*Ah... ah... ah... mi fate ridere! Se credete di fregarmi con le vostre stupidaggini...*"

Ma Tex, accigliato, insiste: "*Dove si trova la riserva d'acqua potabile su una nave a vela!*"

"*Dietro l'albero, ovviamente! Perchè 'albero nasconde buon'acqua' ".*

"*Peste! La conosceva già!*"

All'improvviso...

"*Ehi ragazzi! Non avete visto Sam Hovar?*"

Un "samovar", in russo, è un contenitore metallico usato per riscaldare l'acqua, cioè una sorta di teiera. E' anche l'ultimo gioco di parole di questo testo!

Giovanni Ticci

Un omaggio alla carriera di uno dei grandi artisti di Tex

di Paco

Più d'ogni altra cosa, l'articolo che vi accingete a leggere vuole essere un omaggio alla carriera di Giovanni Ticci, uno dei più grandi artisti della storia di Tex Willer. Non ho quindi analizzato il percorso dell'artista con la lente d'ingrandimento di una ricerca compiutamente filologica: mi sono pressoché disinteressato, per esempio, della cruciale questione degli aiuti dati a Ticci da disegnatori rimasti anonimi (l'unico a cui dedico un breve accenno è Vincenzo Monti): per l'approfondimento di questa tematica fondamentale rimando alla splendida intervista rilasciata al nostro magazine da Angelo Todaro. Inoltre, non ho preso in considerazione tutta quella parte dalla carriera artistica di Ticci che va oltre Tex, e che lo ha visto impegnato come illustratore e pittore. Dunque, le considerazioni e le valutazioni a cui giungerò non potranno che essere puramente personali - e quindi assolutamente discutibili.

1. Gli inizi giolittiani

Il primo periodo ticciano occupa un lasso di tempo abbastanza breve: inizia infatti nel maggio del 1968 con "Vendetta indiana" (n.91), l'albo con cui il disegnatore entra nello staff texiano, e si conclude pochi numeri dopo con l'albo conclusivo di "Sulle piste del nord", storia unanimemente annoverata tra i grandi capolavori della saga (nn.120-123), in cui Ticci scatena il suo pennello e in cui già si percepiscono i segnali di una prima sostanziale evoluzione.
Come tutti sappiamo, l'esordio di Ticci fu un evento epocale nella storia grafica del nostro fumetto: al tratto classico e pulito di Galep e Letteri per la prima volta se ne aggiunse uno che, poggiando sulle stesse basi di realisticità, ne amplificava proprio il fattore realistico, radicalizzandone la portata per la strutturazione del segno. Quello che Ticci realizza è un Tex dai lineamenti più decisi e marcati, un uomo maturo dall'espressione dura e allo stesso tempo rassicurante, calato in un West indiscutibilmente più veritiero e dinamico. Ma sarà bene fare un passo indietro rispetto al fatidico '68, e tornare al 1960, momento fondamentale per la maturazione artistica del giovane Ticci poiché è proprio in quell'anno che, a Roma, dopo lo scambio epistolare di un paio di anni prima, conosce l'artista che tanto aveva apprezzato sulle pagine dei comic books americani: il grande Alberto Giolitti. Lasciamo la parola allo stesso Ticci: «*Erano i miei primi anni nel mondo del fumetto e Giolitti era come un mito, il mito del West*». Giolitti capisce subito di avere di fronte a sé un grande talento, e non esita a coinvolgerlo nei suoi progetti, tanto che il giovane senese si trasferirà nella casa del più anziano disegnatore cominciando così quel lavoro di apprendistato che avrebbe dato a breve i suoi frutti - e tutto questo avviene ben prima della nascita dello "Studio Giolitti". Tra i due artisti nasce una grande amicizia che continuerà anche quando Ticci comincerà ad intraprendere una sua strada personale con l'albo "Judok" del 1966, scritto da G.L. Bonelli. Ma al di là di questa bella esperienza umana, per quale motivo Giolitti è da considerarsi come il maestro di Ticci? In che cosa lo stile dell'artista romano influenza il tratto del giovane disegnatore? Per trovare una risposta a tali quesiti, proviamo a considerare brevemente i tratti salienti dello stile di Giolitti, anche solo basandoci su quello che il disegnatore mostrerà in anni più recenti su Tex. Il suo è un tratto realistico fin quasi alla maniacalità; nulla, nelle vignette giolittiane, è

lasciato al caso: i paesaggi come le pieghe negli abiti, gli interni delle diligenze come quelli delle abitazioni, sono definite con il massimo della chiarezza e in base ad una accurata documentazione, in un programma artistico che ha nella fedeltà assoluta all'oggetto reale un punto imprescindibile. Lo stile di Giolitti potrebbe essere ben riassunto in questa nozione: precisionismo. A ciò si aggiunge una capacità di narrare straordinaria, affidata alla componente espressiva e recitativa dei personaggi. Primariamente, è il precisionismo giolittiano che Ticci accoglie nel suo stile come caratteristica fondamentale del segno. Per avere la prova di ciò basta anche solo sfogliare distrattamente le splendide tavole di "Vendetta indiana" e della successiva "Massacro" (n.109), la seconda storia di Tex a portare la firma del senese. L'influenza di Giolitti è tale che anche i tratti fisiognomici dei personaggi conservano le tracce della sua lezione: in entrambi gli artisti, infatti, i tratti salienti dei volti sono sottolineati in maniera decisa e marcata, come a voler conferire piena realtà a quei fittizi personaggi bidimensionali. E proprio la ricerca comune di tale concretezza li porta a tratteggiare volti spesso arcigni: un esempio di ciò è quel triangolino tra gli occhi immancabile sempre in Giolitti e - seppur alleggerito - nel Ticci di questa fase. Oltre a ciò non bisogna tralasciare l'importanza che entrambi i disegnatori danno, nella realizzazione della tavola, all'elemento dinamico: nulla del loro stile può dirsi statico o sacrificato sull'altare della puntigliosità; il precisionismo di base non agisce in alcun modo come limite posto al dinamismo. Per averne la conferma basta guardare le pagine iniziali di "Vendetta indiana" e godersi la dinamicità dell'attacco al campo degli Utes - dinamismo che rende la scena più reale e drammatica, oltre che spettacolare. Dopo queste considerazioni si ha la conferma che non è per puro caso se viene affidato a Ticci il compito di presentare Giolitti ai lettori di Tex, nelle pagine introduttive dello splendido Texone disegnato dall'artista romano.
Sia chiaro: parlando dell'influenza di Giolitti in termini così importanti per lo stile del primo Ticci, non ho mai avuto intenzione di denigrare il protagonista di questo articolo, anzi! Innanzitutto, essere influenzati da un artista non significa copiarlo. Inoltre, come insegna la Storia, ogni artista ha avuto, in gioventù, un maestro determinante, un maestro entro la cui lezione, da allievo, muove i primi passi. La differenza fra l'artista mediocre e il grande artista sta (anche) nel fatto che quest'ultimo, dopo aver assimilato lo stile del maestro, comincia ad intraprendere una propria strada personale, superando col tempo proprio quello stile da cui pure era partito - e "superamento" non è in nessun modo sinonimo di "abiura"! Ed è proprio tale superamento che dimostra inequivocabilmente la statura della personalità del grande artista, capace di non lasciarsi schiacciare dall'ombra lunga e possente del maestro. Ticci è riuscito a superare la lezione di Giolitti, cominciando così la costruzione di quello stile inimitabile che lo ha reso (e lo rende tutt'ora) un mostro sacro del fumetto.

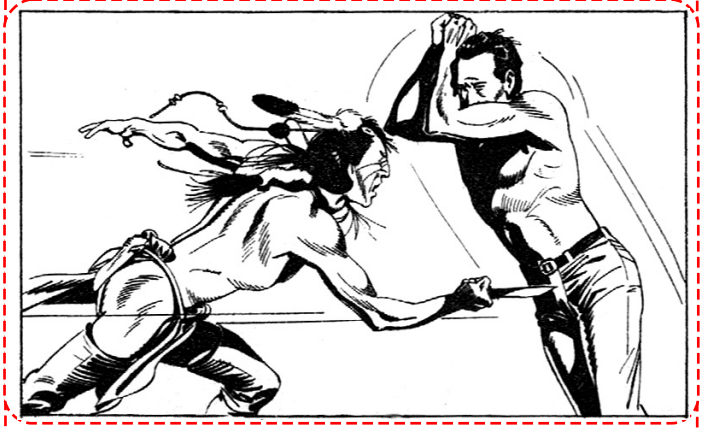
2. Il periodo delle facce allungate

Prima di cominciare questo nuovo capitolo, sarà bene precisare una cosa fondamentale: parlare dell'opera di un'artista suddividendola in periodi netti e ben distinti non è mai facile. Di più, nella maggioranza dei casi è impossibile e sbagliato - e questo a maggior ragione quando ci si riferisce ad un artista come Ticci che ha avuto nel corso degli anni una evoluzione continua e, soprattutto, consequenziale. Usando il termine "consequenziale" voglio dire che Ticci non ha mai mostrato scarti improvvisi rispetto ai tratti salienti della maniera precedente; anzi, tutte le sue evoluzioni stilistiche si fondano proprio sui tratti essenziali dei suoi stili precedenti, e per questo motivo, soprattutto in una fase iniziale, ne conservano naturalmente le tracce.
Dopo questa premessa, ecco che appare impossibile, ad esempio, stabilire con definitiva certezza in quale periodo, tra il primo e il secondo, rientrano i disegni di "Sulle piste del Nord". La mia convinzione è che fanno comunque parte del primo, pur mostrando alcune differenze nel segno e nell'esecuzione grafica dei personaggi. Forse - tentando un discorso

più raffinato - si potrebbero inserire i disegni di questa storia, né nel primo periodo né nel secondo, ma in una sorta di terra di confine che si affaccia su entrambi i distinti periodi, accogliendoli e rifiutandoli, nella loro interezza, alla pari. Prendiamo in esame l'ultimo albo che conclude il capolavoro bonelliano, "Giubbe rosse", del febbraio 1971. Il realismo accentuato e dettagliato delle storie precedenti rimane, e si presenta sempre come la caratteristica di base del segno: per questo motivo esso appartiene globalmente al primo periodo. Eppure il tratto (ribadisco, sempre meticoloso!) sembra essere meno minuzioso, quasi che il pennello voglia cominciare a liberarsi di quell'ostacolo costituito dalla fedeltà puntigliosa al qualsiasi oggetto che compare in scena (sempre se di ostacolo si possa parlare - e se fosse davvero così, se davvero il dettaglio fosse un ostacolo, sarebbe visto come tale solo da questo momento in poi): di conseguenza il tratto comincia a diventare più evocativo e leggero, più morbido e fluente. L'altra timida differenza rispetto alle storie precedenti si intravede nel volto di Tex (e tralascio quelli dei pards per non dilungarmi troppo, e perché il discorso è pressoché analogo), che comincia anch'esso ad evolversi, conseguentemente all'evoluzione del segno nella sua globalità. E' un Tex, quello di "Giubbe rosse", meno arcigno nei tratti somatici, che appaiono meno sottolineati e marcati; è un Tex, dunque, che pare più rilassato del precedente. Un Tex leggermente diverso che prepara il lettore al radicale cambiamento di "Terra promessa". Ma attenzione: la liberazione dall'ostacolo di un realismo puntiglioso è appena cominciato ed è ancora acerbo: la sintesi a cui Ticci giungerà più avanti è ancora molto lontana dal presentarsi!

Un passo ulteriore nel senso di una maggiore fluidità e scioltezza, Ticci lo compierà con la storia successiva , "Terra promessa" (nn.146-149), altro capolavoro, grafico e non, della serie. Qui possiamo rilevare una cosa di estremo interesse, soprattutto in rapporto alle evoluzioni ticciane più recenti: ancora nel pieno della fase realistica, il disegnatore opta per una particolare scelta compositiva che già mostra i segni di quella prima acerba ricerca di sintesi di cui si diceva: in alcune vignette, sia di interno che all'aperto, Ticci trascura totalmente lo sfondo, non accennandolo nemmeno con pochi tratti (al limite qualche più o meno ampia campitura nera). E' questa una scelta che, parzialmente, tradisce quel realismo intransigente di cui avevo parlato a proposito del primo periodo. Non che il disinteresse per lo sfondo sia presente nel solo Ticci: sono numerose le tavole di fumetti che presentano vignette riempite con la sola presenza dei personaggi - questo avviene, generalmente, quando la vignetta ospita personaggi in primo piano, la cui resa è fondamentale in una tipologia narrativa (il racconto a fumetti) che ha nella buona leggibilità delle immagini uno degli elementi più importanti. Ma Ticci applica questo fatto tipico del disegnar fumetti in maniera del tutto personale e innovativa, addirittura innalzando e complicando, in termini di logica narrativa e pratica compositiva, i termini della questione. Accanto, infatti, alla presenza di sfondi vuoti concepiti secondo l'accezione tradizionale, Ticci utilizza in maniera diversa quegli stessi vuoti: li utilizza nel senso pieno del termine; se ne serve,con grande abilità tecnica, per dare risalto alla scena rappresentata, all'azione che in essa si svolge - ed è molto interessante notare come questa soluzione formale maturi gradualmente all'interno della stessa storia, dato che di essa non c'è quasi traccia nel n.146. Le cose che circondano i corpi scompaiono; non c' è più traccia di paesaggio, neanche solo accennato con pochi tratti; la scena è tutta per i personaggi e le loro azioni, a cui il disegnatore affida il compito di reggere la composizione . Questo è un ulteriore indizio del tradimento del realismo intransigente; poco importa che in questo modo la vignetta ci perda qualcosa, in termini di realisticità: quel che conta è che la carica di emozione che l'azione dei personaggi suggerisce venga amplificata ed enfatizzata - e se, per conseguire questo scopo, il dato realistico deve essere sacrificato, Ticci non ha problemi nel compiere il sacrificio! E' una scelta, questa, attuata con piena coscienza dei propri mezzi espressivi; una scelta, inoltre, che ponendo in

risalto la forza emozionale dei personaggi, può in parte giustificare l'appellativo di "espressionista" affibbiato a Ticci - una etichetta, quindi, che se fosse applicabile nella sua accezione globale all'artista senese, non lo sarebbe solo per il periodo attuale... ma di questo parlerò più avanti. Ed è chiaro che, per giustificare una soluzione formale così innovativa e spregiudicata, il gioco deve valere la candela; cioè l' azione deve essere davvero eclatante e davvero dirompente! E cosa c'è di più eclatante e dirompente di una scena di lotta tra Tex e l'avversario di turno? Cosa di più stimolante, per un disegnatore tecnicamente dotato come Ticci, di una scena di questo tipo, con corpi in movimento in posizioni complesse e volti saturi di espressività? A esempio di quanto detto, si veda questa vignetta tratta da "Cheyennes":



E' con "Terra promessa", quindi, che inizia pienamente il secondo meraviglioso periodo di Ticci. Il disegnatore è ora un artista maturo, che ha superato la lezione di Giolitti e ha trovato un suo stile personalissimo e, diciamolo pure, straordinario.

L'evoluzione segnica che si intravedeva in "Giubbe rosse" ora esplode in tutta la sua carica innovativa: nel segno, pur rimasto nel solco di un realismo incontestabile, scompare quasi del tutto la ricerca del dettaglio di impronta giolittiana; le tavole danno come l'impressione di una spazialità maggiore e incontaminata, in una splendida purezza di tratto. Le vignette di Ticci risultano essere non solo realistiche, ma anche straordinariamente evocative. E il disegnatore senese con "Terra promessa" realizza uno dei suoi lavori migliori, da annoverare tra i capisaldi grafici della serie. Il pennello di Ticci, infatti, sembra essere lì sul posto, sulle piste tra Cedar City e la California: è tale la bellezza delle ambientazioni di questa storia che sembra quasi che Ticci le abbia disegnate dal vero. L'elemento unico di questo Ticci e del Ticci a venire, dunque, sta nel fatto che le sue tavole sono certamente realistiche, ma altrettanto certamente molto evocative: e questo grazie ad una maggiore sintesi che leva di torno il superfluo e l'inutile, quell'orpello che Ticci sa realizzare benissimo, ma di cui non sente più il bisogno. Per cui pur rimanendo estremamente realista, lo stile di Ticci inizia con questa storia quel processo di sintetizzazione che da ora in poi sarà la costante principale nell'evoluzione dell'artista. E per renderci conto dell'iniziata sintetizzazione è sufficiente vedere il modo in cui cominciano ad essere tratteggiati i volti dei pards che, specialmente quando sono in secondo piano, appaiono delineati con poche linee essenziali capaci comunque di restituire realismo pieno alla figura disegnata. Ecco la straordinarietà di Ticci, l'unicità di questo disegnatore: in lui realismo e sintetismo, da sempre per forza di cose rivali, convivono serenamente trovando una unione teoricamente impensabile. Nel caso di Ticci, probabilmente unico, la sintesi non toglie nulla alla componente realistica del segno, così come la componente realistica non toglie nulla alla evocatività che la sintesi vuole suggerire. Ma è proprio sui volti di Tex e pards che si dividono i lettori: questa fase del percorso ticciano può benissimo essere definito anche come il "periodo dei visi allungati", di modiglianesca memoria. Ora, capire perché Ticci abbia optato per una resa fisiognomica dei pards così strana è impresa quantomeno ardua; si possono fare tante ipotesi, tra cui quella che tali stranezze fisiognomiche derivino dalla ferma volontà di allontanarsi decisamente dalle passate influenze per cercare una propria strada. In un'intervista rilasciata nel 1983 alla rivista "Fumo di china", il disegnatore, parlando delle sue "facce allungate", dà una sua spiegazione che è per certi versi sconcertante e del tutto inaspettata! La parola a Ticci: «*Questa "Un'avventura nel Nord"* [la

riedizione cartonata a colori in formato gigante de "La notte degli assassini", edita dalla Cepim nello stesso '83] *è una storia un po' particolare; ne ho dovuto rifare i visi, per un 70/80 strisce, perché allora facevo delle facce un po' lunghe*». Fin qui nulla di strano: ormai l'artista ha pienamente superato quella fase, e quindi sente il bisogno di "adeguare" i personaggi al suo modo attuale di rappresentarli. Ma Ticci continua: «*Avevo cominciato con l'avventura precedente, "Kento non perdona", ma non me n'ero accorto; pensavo di averli fatti solo in questa storia perché ci sono questi indiani affamati, macilenti*». Quindi, dando il giusto peso a queste parole, dobbiamo arrivare alla conclusione che quella tipologia di visi molto particolare è venuta fuori senza che Ticci lo sapesse, in modo del tutto istintivo e, soprattutto, incosciente; addirittura egli era convinto che quei visi comparissero solo ne "La notte degli assassini" e non anche nella storia precedente, e per cause esterne (la sceneggiatura) alla sua propria peculiarità stilistica. In un certo senso, quelle "facce allungate" non appartengono all'artista Giovanni Ticci.

Quel che è certo è che, piacciano o meno questi visi (io li adoro perché offrono un'immagine di Tex e pards serena e matura, oltre che molto simpatica), la grandezza e l'importanza di questo periodo non possono essere messi in discussione; tale è l'importanza del risultato ottenuto da Ticci che la questione dei volti e della loro buona o scarsa riuscita diventa affare di gusti personali, e nulla di più importante.

3. Il periodo 1974-'87

La difficoltà di delimitare le successioni stilistiche di un artista in periodi ben distinti e nettamente divisi si riscontra, nel nostro caso, anche quando si considera quello che può definirsi come il periodo classico, quello forse più amato dalla maggioranza dei lettori, in cui lo stile di Ticci giunge alla completa maturazione. Nell'impossibilità di tracciare distinzioni nette nel breve periodo, opto per una periodizzazione cronologicamente lunga e in parte onnicomprensiva, con tutti i rischi del caso. I rischi sono dovuti al fatto che, in questo modo, si possono non tenere in alcun conto le differenze e le evoluzioni del segno che, seppur minime, indubbiamente ci sono - ma, come dicevo prima, questo è il rischio che bisogna forzatamente correre quando si ripercorre il cammino di un artista sperimentatore e in continua evoluzione. Ho dunque deciso per una periodizzazione lunga che si fermi nel momento in cui Ticci comincia a intraprendere la strada che lo porterà, nel corso degli anni, a quella svolta "impressionista" giudicata da molti lettori come controversa e criticabile - e il fatto che abbia messo il termine impressionista tra virgolette non è casuale … ma anche di questo parlerò in seguito.

Il Tex dalla faccia lunga ha i giorni contati. Nell'avventura "Assalto al treno" (nn.179 e 180), non c'è più traccia di quell'anomalo e affascinante allungamento dei visi che aveva caratterizzato le storie precedenti. Con questa avventura si entra decisamente nel terzo periodo dell'attività texiana di Ticci, il periodo forse più amato dai lettori e che presenta il Tex ticciano probabilmente definitivo. E l'evoluzione di Ticci non si svolge solo nella direzione della ricerca di un Tex maturo e che possa dirsi definitivo, ma, in maniera ben più ampia e radicale, coinvolge il segno in quanto tale nella sua interezza e globalità. Si può aggiungere che la definizione di un Tex altro dal

precedente, proceda di pari passo con la ricerca di una nuova definizione stilistica: le due ricerche nascono dalla stessa esigenza, si muovono insieme, e si giustificano reciprocamente. Il nuovo stile è solo all'inizio; assistiamo, con "Assalto al treno" alla genesi di quello stile che farà vedere i suoi frutti maturi di lì a poco. La caratteristica più visibile è che il tratto compie un gran passo in direzione del sintetismo. La definizione di oggetti, cose, persone, è affidato a un quantità minore di segni; cominciano, soprattutto, a manifestarsi gli esiti formali del procedimento tecnico, tipicamente ticciano, della mancata chiusura dei contorni delle cose - in ossequio a quell'assunto tipico degli artisti sintetici di voler, più che definire pedissequamente, suggerire. Quest'ultimo elemento, in realtà, nella storia di cui stiamo parlando è ancora in fase di gestazione, nel senso che è presente in maniera molto discreta, se non quasi invisibile: infatti si presenterà decisamente solo dopo aver abbondantemente passato la soglia del duecentesimo numero. D'altronde, secondo una delle convinzioni alla base di questo scritto, Ticci non è l'artista dei cambiamenti repentini e improvvisi, ma è l'artista del cambiamento costante e naturale, che procede per piccoli passi - un' evoluzione che, non nascendo da nessun tipo di costrizione o volontà posticciamente avanguardistica, si prende i suoi tempi in tutta tranquillità, matura quando è il momento giusto, fa sentire (o meglio, vedere) i suoi effetti in maniera delicata e non invasiva. La ricostruzione della genesi del nuovo stile ticciano è tra l'altro resa più complessa per la strana questione di "A sud di Nogales", n.199. In questa breve storia, infatti, sono presenti stilemi tipici della prima maniera di influenza giolittiana, e di quella di cui ci stiamo occupando ora. Ci si chiede: perché Ticci è ritornato al vecchio stile? In realtà, a parte un naturale spiazzamento nel constatare tali differenze stilistiche all'interno della stessa storia, la risoluzione di questo problema iconografico è molto semplice: siccome l'idea che un qualsiasi artista coscienzioso possa tornare indietro, in direzione di una strada che aveva già percorso e abbandonato, è ovviamente sballata, non ci resta che concludere che la storia è stata realizzata in due tempi diversi corrispondenti ai due diversi periodi del percorso ticciano. Il fatto è peraltro confermato dallo stesso autore nella già citata intervista a Fumo di China del 1983. Oltrepassato questo piccolo ostacolo, e continuando a sfogliare le pagine degli albi disegnati da Ticci, assistiamo ad una progressiva maturazione del suo nuovo stile. Infatti, dopo la splendida prova de "L'oro del Colorado" (nn.201-202), e "Santa Cruz" (nn.215-217) - il primo albo di questa storia è da ricordare perché ci offre l'unico esempio di un Ticci "horror" - con "Gli eroi di Devil Pass" (nn.233-236), il disegnatore non solo realizza uno dei capolavori grafici della serie, ma ha modo di mostrare i risultati della sua recente svolta stilistica, ormai giunta ad un punto di compiuta maturazione, e in cui gli elementi innovativi sono dispiegati nel modo più ampio. Dicevo che una delle caratteristiche tipiche del Ticci maturo consiste nella non integrale delimitazione dei contorni: in questa storia, tale elemento caratteristico si presenta in più di una occasione e in maniera chiarissima. Prendiamo in esame questo ritratto di Kit, tratto dal n. 234:

Nell'estremità destra del corpo di Kit, la fascia non è delimitata dal contorno, non è chiusa; stesso dicasi per l'orecchio, che, con la complicità dei capelli, viene a formare uno splendido arabesco di linee. La chiusura, la delimitazione di questi due elementi non è affidata alle linee; e dato che, nel disegno, è il grado di definizione lineare (insieme al chiaro-

scuro) che avvicina l'oggetto rappresentato alla realtà rendendo realistica l'immagine (che in quanto bidimensionale, rimane comunque irreale), non ci resta che concludere che la scelta di Ticci di fare a meno del contorno lineare è una scelta che, sostanzialmente, contravviene a quel realismo intransigente di cui lui stesso, in gioventù, era stato fautore. Contravvenendo al realismo, Ticci fa un ulteriore passo verso gli esiti sintetici che lo caratterizzeranno. E soprattutto, compie una scelta che chiama in causa il lettore: non offrendogli una immagine totalmente realistica e completa, Ticci chiede la sua complicità: il lettore deve svolgere un ruolo attivo nella decodificazione dell'immagine; deve saper "immaginare" le parti mancanti dell'orecchio o della fascia, per poter completare, a livello percettivo, quell'orecchio e quella fascia incompleti. Il lettore deve quindi prestare una attenzione maggiore a quello che guarda, e passare così dal ruolo di spettatore inerte a quello di protagonista attivo dell'elaborazione dell'immagine. Nella vignetta esaminata, altri particolari appaiono incompleti: quello del cinturone è il più interessante, perché la cartucciera e la parte alta delle pallottole, con la loro circolarità e il richiamare figure geometriche tipiche (il cilindro e il cerchio) creano un arabesco lineare altrettanto affascinante di quello ottenuto con le linee dell'orecchio. Vediamo un'altra vignetta che stavolta raffigura i due pards, sempre tratta dallo stesso albo:

Osserviamo il profilo di Tex: scompare l'attacco del naso al viso, e tra il sopracciglio e la fascia non c'è alcun segno che rappresenti il profilo della fronte.

Un ulteriore esempio del sintetismo ticciano lo possiamo trovare anche nella vignetta sopra, tratta da "Il solitario del West" (nn.250-253). La mancata chiusura dei contorni è ancora una volta ravvisabile intorno alle orecchie e ai capelli. Il Tex ticciano del periodo è forse il Tex definitivo del disegnatore senese, nonché il più amato dalla maggioranza dei lettori. Nell'insieme dei cambiamenti dello stile, il ranger di Ticci presenta alcune costanti e una generale uniformità nell'interpretazione del personaggio: tutti i Tex ticciani (e parlarne al plurale è lecito, oltre che stimolante) sono uomini robusti e ben piantati, uomini maturi che, avendone viste tante, emanano saggezza da tutti i pori; hanno una espressione facciale che ispira sicurezza e fiducia e che incute un certo timore reverenziale; non sono, però, bacchettoni seriosi e imbronciati: la loro bocca sa sorridere alla stessa maniera di come sa digrignare i denti. Anche il magnifico Tex di "Terre promessa", che sembra così particolare e distante dall'iconografia classica del personaggio, ha nei suoi tratti somatici tutte queste caratteristiche tipiche: appare naturale dunque che nell'elaborazione del suo Tex "classico" l'autore riparta proprio da quel modello, con dimensioni però che appaiono più naturali. Per vedere globalmente quello che è il "Tex

definitivo" dobbiamo rivolgerci alle storie successive; per comodità (è una storia con molti primi piani di Tex), faccio un bel salto in avanti e giungo a "Fuga da Anderville" (nn.297-299).

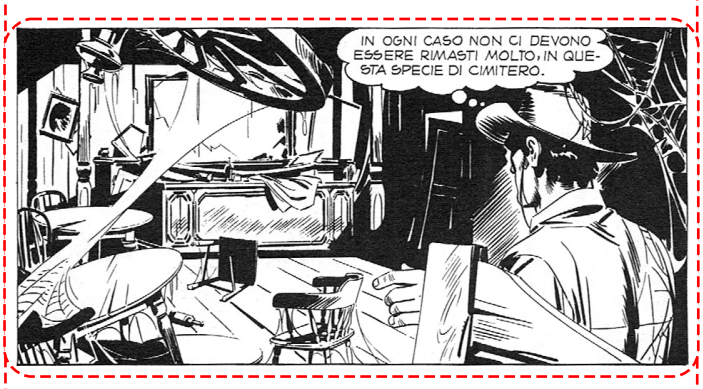
Ecco un elenco veloce dei tratti fisiognomici caratteristici di questo Tex:
1 - fronte spaziosa;
2 - capelli corti, che formano due golfi ai lati (sintomo di una leggera calvizie tipica negli uomini di mezza età?);
3 - la linea degli occhi tende a scendere verso il basso (il che dona al ranger una espressione che ispira sicurezza e saggezza);
4 - il naso è aggraziato e raffinato, privo di imperfezioni; è un naso magro, ma non magro in maniera eccessiva;
5 - la bocca, mediamente grande, è larga un po' meno del doppio della larghezza complessiva del naso;
6 - per quanto riguarda la struttura facciale, si evidenziano: un viso tendenzialmente lungo, di una lunghezza ordinaria e non eccessiva, risultante soprattutto dalla ampiezza della fronte; una mascella ben evidenziata, squadrata, che conferisce durezza ai tratti somatici del personaggio e pone un freno alla tendenziale lunghezza del viso.
A grosso modo, questi mi sembrano, a livello fisiognomico, i tratti salienti del "Tex classico" di Ticci. Tale status di classicità si giustifica col fatto che, per buona parte dei disegnatori texiani a venire, sarà questo il modello per il proprio Tex - tanto che per molti il Tex per eccellenza non sarebbe quello di Galep, bensì proprio il Tex ticciano di cui abbiamo parlato. Sta di fatto, comunque, che con le successive evoluzioni stilistiche del disegnatore, anche il volto del ranger, pur rimanendo ancorato alla tipologia fisiognomica descritta, subirà alcune modifiche.
Il sintetismo che, come si è visto, si affaccia da questo momento nello stile di Ticci in modo più deciso, continua a svilupparsi e a prendere un posto sempre più importante nell'economia generale del segno. Se diamo un'occhiata ai disegni di "Segnali di fumo" (nn. 259-261), o "Il disertore" (nn. 271-273), appare subito evidente che il tratto, pur rimanendo ben ancorato alle linee generali del tratto delle storie precedenti dello stesso periodo, sembra leggermente diverso; di una differenza in realtà sottile, che si spiega con l'accentuazione dell'elemento sintetico. Una ancor più decisa accentuazione sintetica si presenterà nelle storie del centinaio successivo, e in particolare da "La maledizione di Escondida" (nn. 333-335). Ma prima di occuparcene, credo sia il caso di soffermarci, riferendoci alle storie del periodo appena analizzato, su uno degli elementi chiave della produzione ticciana, vero e proprio tratto distintivo del disegnatore senese.

4. Ambientazioni e paesaggi

Ticci è il disegnatore western definitivo. Tale ovvia verità si palesa in ogni albo disegnato da questo artista, la cui capacità ineguagliata di ritrarre il West nei suoi variegati aspetti va al di là di ogni distinzione del suo percorso artistico in periodi o stili tra loro differenti: prendendo in esame "Vendetta Indiana" o "Buffalo soldiers", il West di Ticci appare comunque straordinario. Lo stesso Ticci, d'altronde, ha sempre dichiarato la sua passione per il paesaggio western… E' quindi soprattutto per comodità che, parlando dei paesaggi e delle ambientazioni, mi riferisco quasi unicamente al periodo appena analizzato, e particolarmente alle storie del terzo centinaio; questa scelta dipende anche dal fatto che nelle storie di questo periodo, Ticci ha modo di

mettere in mostra la poliedricità del suo approccio al western, mettendosi alla prova su sceneggiature che offrono spunti ambientali sempre diversi. Addirittura ne "Il disertore" e in "Il carro di fuoco" (nn.283-285), Nolitta e Bonelli offrono a Ticci due avventure che presentano una grande varietà di brani paesaggistici, quasi a voler sfidare il senese che, manco a dirlo, realizzerà due tra le sue storie migliori. A mio modesto avviso, inoltre, il titolo di "paesaggista del West" è non solo meritatissimo, ma anche riduttivo: il pennello di Ticci, infatti, si esalta allo stesso modo sia quando deve mettere in scena l'interno di un saloon sia quando deve ritrarre i precipizi e i burroni dei canyons. Insomma, Ticci rende gli interni tipici del West con la stessa magnificenza con cui rende i paesaggi… e con gli esempi che seguiranno sono certo di dimostrare che non solo quanto appena detto corrisponde al vero (una verità scontata, ad essere sinceri), ma che attraverso le storie di Tex disegnate dall'artista senese si può ricavare una vera e propria enciclopedia iconografica del Far West.

Iniziamo la nostra enciclopedia iconografica partendo da "Assalto al treno". Questa storia presenta numerosi ambienti tipicamente western che Ticci rende con assoluta maestria; tra i tanti si può prendere in esame l'interno del saloon di una ghost town:

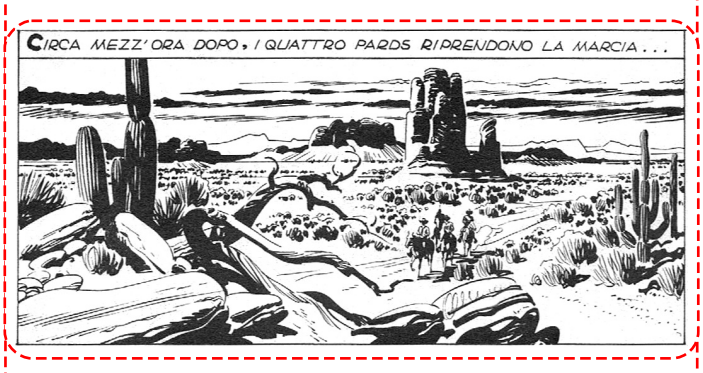


Questa vignetta ha un enorme potenza visiva poiché, posizionando Tex di spalle e in un punto del campo visivo situato a breve distanza dallo spazio reale del lettore, porta quest'ultimo ad instaurare un rapporto quasi empatico col ranger: non solo il lettore guarda le stesse cose, ma entrambi le guardano per la prima volta, insieme; ed entrambi entrano insieme e per la prima volta in un ambiente fino a quel momento sconosciuto. Inutile aggiungere che i particolari che completano la composizione sono poi disegnati in maniera superba: i tavolini e le sedie rovesciate, lo specchio alle spalle del bancone in frantumi, la porta rotta nella penombra; e, dulcis in fundo, le due splendide ragnatele: la prima sulla destra, che, essendo l'elemento della composizione più vicina al lettore, sembra quasi volergli invadere lo spazio; e la seconda, bellissima nel suo sviluppo sempre più esile, che collega la sedia al lampadario.

Ritorniamo un momento a "Gli eroi di Devil Pass": questa storia è un capolavoro grafico per svariati motivi, tra cui non ultimo, la resa straordinaria di numerose scene di massa - altro tipo di scena in cui Ticci eccelle, e su cui mi soffermerò a proposito delle storie più recenti. Tra le tante vignette che avrei potuto scegliere, vi mostro questa:

Questa composizione è semplicemente stupenda, tanto che appare riduttivo qualificarla come vignetta, poiché siamo di fronte ad un vero e proprio quadro di genere, che - nonostante il tema iconografico diversissimo - sembra avvicinarsi a quelle produzioni artistiche tipicamente ottocentesche, di stampo realista e socialista, che raffiguravano, esaltandole, le condizioni di vita delle classi più povere, inserendo i personaggi nel loro ambiente quotidiano alle prese coi lavori che più ne qualificavano il ceto sociale. In questo caso abbiamo due donne alle prese con le loro faccende solite; e se la nostra attenzione di lettore è rivolta ai pards e allo stregone che stanno discutendo di una cosa importante, l'attenzione di Ticci è tutta riservata alle donne e

al loro lavoro: non a caso le pone in primo piano facendole occupare quasi metà della vignetta, donandole quindi un ingombro spaziale importante. Eppure l'elemento più importante da rappresentare, ai fini della storia, consiste comunque nel trio di personaggi che escono dalla tenda - è dunque necessario fare in modo che l'occhio del lettore non venga distratto eccessivamente: ecco quindi che gli elementi della composizione diventano dei veri e propri "elementi formali puri" che rimandano alla scena madre: l'indiana che dà le spalle al lettore è rivolta in direzione dei tre uomini, quasi a voler distogliere l'attenzione da sé per rivolgerla verso di loro; gli steccati di legno che incorniciano le donne sembrano dirigersi verso il centro della scena, e la stessa direzione è presa dalla trave di legno che sbuca improvvisa all'estremità opposta della vignetta. Ticci non perde mai di vista l'obiettivo del disegnatore di fumetti: mettere i suoi disegni al servizio della storia. La parte restante della composizione, lo sfondo, è lo splendido assiepamento delle tende indiane.



Altro autentico capolavoro grafico - sicuramente una delle prove più belle di Ticci - è la storia "Segnali di fumo". Innanzitutto abbiamo alcune vignette che presentano dei paesaggi a dir poco meravigliosi: valga come esempio questa vignetta, tratta dal n.260, in cui, grazie anche all'assenza di vignette ingombranti (la didascalia, in questo caso, non ingombra ma, al limite, rimpicciolisce lo spazio adibito al disegno), un' evocativo tramonto si estende davanti ai nostri occhi; maestoso è l'uso del bianco e nero che rende la scena potentemente suggestiva; splendidi i particolari in primo piano dove cactus, rami e rocce invadono il primo piano: si realizza così uno splendido "gioco" compositivo in cui, in una rappresentazione che si gioca sui piani lontani (non a caso è un paesaggio) viene ad innestarsi, quasi di prepotenza, un insieme di elementi formali in primo piano, con un risultato molto stimolante da un punto di vista percettivo.

Come dicevo, un'altra storia da annoverare fra i capolavori di Ticci è sicuramente "Il disertore", in cui il disegnatore ha modo di scatenare il suo pennello in ambientazioni tra loro molto diverse, mostrando così che, per lui, ogni aspetto del West, sia di ambientazione che di paesaggio, è un qualcosa di molto familiare. "Il disertore" è innanzitutto una capolavoro di ambientazioni. Si dia un' occhiata alla vignetta qui sotto:

Quello che viene presentato in questa vignetta non è certo un saloon di alta classe, ma un postaccio frequentato da brutta gente con facce incarognite e "donnacce di malaffare". La bellezza di questa vignetta sta nel fatto che, anche se a livello architettonico e d'arredamento non ci lascia vedere molto (gli elementi che più di tutti caratterizzano un interno ci sono in larga parte preclusi; inoltre, siccome molti dei personaggi rappresentati - il tizio col bicchierino, o l'altro seduto con la prostituta tra le braccia - sono assiepati in primo piano, altri elementi dell'arredamento - tavolini o sedie - che avrebbero potuto darci ulteriori informazioni in merito al luogo, ci sono anch'essi negati), grazie alle espressioni dei personaggi riesce comunque ad informarci nel miglior modo possibile: ci dice che il luogo in cui stiamo entrando non è certamente un saloon rinomato, e che i suoi avventori sono peccatori con qualcosa da nascondere e una avversione evidente per i forestieri: un luogo

sporco e pericoloso, dunque. I pochi elementi dell'arredo sullo sfondo (specchi, bottiglie) completano il tutto. Sempre pensando a "Il disertore", altrettanto bella è la ricostruzione scenica del forte in costruzione, alcune pagine prima. In quanto ai paesaggi, come dicevo, Ticci ha modo di scatenarsi. Si parte dalle scene iniziali della storia, in cui il tratto veloce del disegnatore rende alla perfezione la bellezza terribile dei monti imbiancati dalla bufera di neve; si arriva alle scene in cui una natura più calma e amichevole si presenta sotto forma di un suggestivo fiume incastonato tra le colline; e si prosegue nelle terre assolate al confine tra Stati Uniti e Messico: ed è qui che mi voglio fermare. In realtà questa scena è una scenetta, un intermezzo che dura poco più di una sola pagina; ma questa paginetta è stupenda: la vignetta col Tiger sudato ti fa sentire quel sole che si staglia in cielo come una presenza reale e minacciosa; e soprattutto, la vignetta orizzontale precedente è spettacolare: l'inquadratura è piuttosto bassa e lascia intravedere ben poco del cielo: l'attenzione di Ticci è tutta per quelle rocce e quegli arbusti secchi incendiati dal sole; sullo sfondo, splendida, si erge una catena montuosa, mentre i massi rocciosi alla sinistra dei due pards creano un gioco di linee convergenti e piani magistrale da un punto di vista compositivo; perfino la faccia di Tiger, rivolta in basso, sembra voler richiamare l'attenzione sulle rocce e la loro disposizione scenica, protagonista principale della vignetta.

La storia successiva è un altro capolavoro grafico, una storia in cui G.L. Bonelli sembra quasi voler seguire il figlio Sergio nel proporre a Ticci una sceneggiatura complessa con molteplici ambientazioni. In primis abbiamo il treno, che si va così ad aggiungere a quell'enciclopedia iconografica del West che, attraverso i disegni di Ticci, stiamo componendo. Non che questa sia la prima storia ticciana in cui compare questo elemento ricorrente della narrazione western; ma qui, in maniera maggiore che altrove, gli interni del treno, con il suo carico umano di soldati e indiani, sono protagonisti della scena. Altra scena tipica in un racconto western: la calata degli avvoltoi sul cadavere o sul moribondo. A pagina 57 del n.283 tale scena tipica è seguita con una attenzione particolare: le prime tre vignette della pagina sono tutte dedicate alla discesa degli avvoltoi, e le prime due vedono proprio gli infausti pennuti protagonisti della composizione, ritratti in primo piano. Credo che questa vignetta sia straordinaria, perché riesce a coniugare la bellezza della visione naturalistica con la drammaticità dell'evento; evento la cui drammaticità è amplificata proprio dalla particolare prospettiva che mette in risalto la triste discesa degli avvoltoi verso la vittima inerme. Davvero, in questa storia Ticci è fenomenale! E mentre sfoglio le pagine mi piange il cuore nel non potervi mostrare, per motivi di economia, vignette che sono autentici capolavori! Però su questa non si può passare oltre come se niente fosse! Signori, gustatevi questo quadro in miniatura e ditemi se non è un capolavoro!

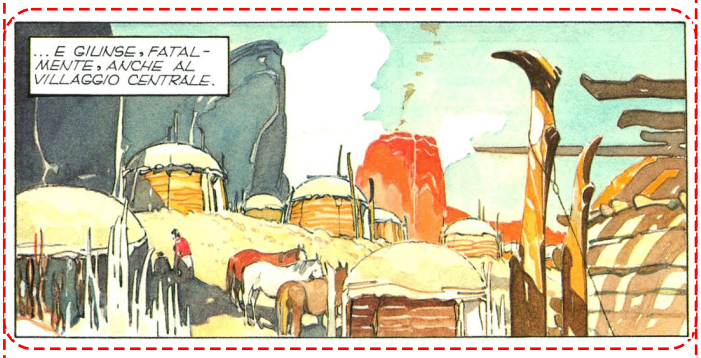
Se la prima parte de "Il carro di fuoco" si svolge nello scenario tipico della prateria dell' Arizona, nella seconda parte la storia si sposta in territori dalla conformazione geografica varia: passiamo così in mezzo a un canyon di cui vediamo sia il passaggio (attraverso i pards) che le cime più alte (attraverso la discesa

dei banditi); dopodiché passiamo un fiumiciattolo e ci ritroviamo in una vasta zona boscosa, in cui sorge una apacheria. Inutile dire che ogni paesaggio presente nella storia è disegnato in maniera strepitosa. Soffermandoci un attimo proprio sull' apacheria, possiamo fare un paio di considerazioni: la prima è che il processo di sintesi che abbiamo già visto a proposito de "Gli eroi di Devil Pass", e che portava a una mancata delimitazione dei contorni delle figure, è ormai giunta a piena maturazione, tanto da presentarsi in maniera molto più marcata - basta dare un' occhiata alla legna che compone le capanne degli apaches per rendersi conto di questo fatto. La seconda, molto più importante, è che qui viene riconfermata la magnifica ambivalenza del tratto ticciano: questo è un tratto in cui resa realistica e ricerca sintetica convivono armoniosamente, entrambe concorrendo a quel particolare effetto che appartiene solo a Ticci: un realismo che è insieme sintetico ed evocativo, e viceversa. Ma la sceneggiatura bonelliana non ha ancora cessato di dare a Ticci il modo di mettere in mostra il proprio talento, grazie a una delle sequenze narrative in cui il suo pennello eccelle: quella delle rapide. Ticci ha già affrontato altre volte scene di questo tipo: basti pensare a "L'oro del Colorado" (nn.201-202), altro splendido esempio dell'eclettismo western ticciano. La resa grafica di questa scena, comunque, resa anche più difficile dalla presenza di un buon numero di persone sulla zattera, è il degno coronamento di una storia che sotto il profilo grafico, risulta essere una delle migliori di Ticci - e dunque dell'intera serie.

All'inizio di questo paragrafo avevo detto che, nell'analizzare la maestria ambientale e paesaggistica di Ticci mi sarei soffermato quasi unicamente sulle storie del suo terzo periodo; ma, dopo aver riguardato le pagine di "Tempo di uccidere" (n.387) e del cinquecentesimo numero della serie, mi trovo felicemente costretto ad andare oltre i confini di tale periodo, poiché in queste due storie ci sono alcune vignette paesaggistiche che sono magnifiche, e il non parlarne sarebbe un delitto! Tra le altre, vi propongo due vignette che si trovano nella stessa pagina, poiché un loro confronto ravvicinato, oltre che a offrire un magnifico spettacolo per gli occhi, ci dà la prova della poliedricità ambientale di Giovanni Ticci.

Una analisi iconografica delle due immagini mi sembra inutile, poiché questi disegni dispiegano la loro superba bellezza senza bisogno di spiegazioni. Urge invece dire che queste due vignette, accostate, rappresentano la più limpida dimostrazione del fatto che Ticci è davvero il disegnatore western definitivo! Perché lui riesce, con la stessa maestria e la stessa naturalezza, a creare due paesaggi tra loro molto diversi, diversi soprattutto per la carica sentimentale di cui si fanno portatori: mentre il primo presenta una scena idilliaca, in cui una natura rigogliosa e palpitante comunica serenità e gioia di vivere, la seconda presenta invece una natura triste e rabbuiata, in cui il paesaggio montuoso sembra quasi soffocare sotto il sudario tetro di quel cielo oscuro; questa seconda immagine è dunque molto diversa dalla prima perché suscita sentimenti molto diversi: quasi un romantico, tristissimo spleen baudelairiano. E stupisce il fatto che Ticci riesca ad essere straordinario in entrambi i casi, nonostante tale differenza emozionale: il suo tratto, sintetico ed evocativo, riesce a dar vita ai pini rigogliosi e alle

nubi scure con la stessa maestria congenita - osservate il cielo della seconda vignetta: il "trattamento" a base di linee veloci, essenziali, puri segni, è artisticamente magnifico. Le pagine finali di questa storia (che anche a livello di sceneggiatura è un capolavoro!) sono tutte stupende, e ci sono tante altre vignette che avrebbero meritato una menzione in questo piccolo articolo; non vi resta che andare a rivederle, riassaporandone lo splendore: e allora sarete tutti d'accordo con me nel sostenere che "Furia rossa" - e in particolar modo nelle pagine finali - è uno dei più grandi capolavori grafici dell'intera serie.
Concludo - un po' a malincuore, dato che troppe primizie ho tralasciato - giungendo al numero 500. Sappiamo tutti che Ticci è anche un ottimo pittore, specializzato soprattutto nell'utilizzo degli acquerelli (che, contrariamente a quanto si crede, è una delle tecniche più complesse della pittura); sappiamo anche che nella sua carriera ha ottenuto un incarico di grande pregio (soprattutto per un senese) che lo ha portato a confrontarsi, per la prima volta proprio in quella occasione, con la tela: la realizzazione dello stendardo per il Palio di Siena del 1995 - ecco un interessante aneddoto, tratto dall'intervista rilasciata dal disegnatore a Sergio Bonelli e pubblicata sulla "posta di TuttoTex" del n.212: *«Non ci crederai, ma, quando sono tornato a disegnare le tavole di Tex, ho scoperto che quasi non riuscivo più a tenere la matita in mano. Ho avuto un blocco terribile, per almeno due settimane: probabilmente, è stato un contraccolpo dovuto alla enorme emozione sopportata»*. Ora, tale esperienza Ticci non poteva non portarla anche su un albo di Tex; e così, giunto il momento propizio, e cioè la pubblicazione del n.500 a colori, il disegnatore realizza quattro pagine ad acquerello. In queste quattro pagine Ticci ha l'occasione di presentare i punti di forza del suo stile, paesaggi e ambientazioni, con una tecnica pittorica di per sé molto evocativa e adatta al genere paesaggistico (quante volte vi è capitato di entrare nella sala d'aspetto di un medico e vedere quadretti con paesaggi ad acquerello?): il risultato consiste in quattro pagine meravigliose, che catapultano questo albo nell'olimpo delle migliori prove grafiche della lunga saga texiana.



5. Il periodo 1987-'99

Superato il traguardo del trecentesimo numero della serie ed entrati decisamente nel quarto centinaio, il segno di Ticci comincia a mostrare i sintomi di una ulteriore evoluzione - e anche questa volta vale quello che ho detto a proposito delle svolte stilistiche precedenti: e cioè che non assistiamo ad una svolta improvvisa e fulminea; che tale singola svolta si svolge nel contesto ampio di un percorso artistico che è determinato da una evoluzione continua e consequenziale; che, almeno inizialmente, il nuovo stile ha le sue solide fondamenta sui tratti caratteristici dello stile precedente.
Così, sfogliando le magnifiche pagine de "Il ragazzo selvaggio" (nn.317-319), ci accorgiamo che, per molti versi, il tratto di Ticci non presenta nulla di nuovo: i volti di Tex e Carson, per esempio, non subiscono modifiche degne di note, e più in generale, le tavole nel loro complesso rimandano ad un qualcosa di ormai familiare: lo stile ticciano precedente. Eppure questa storia si pone alla base della svolta, pur presentando, di tale svolta, il carattere ancora acerbo e momentaneamente incompiuto. E' da questi albi in poi che Ticci compie il passo decisivo verso il sintetismo estremo del periodo attuale: in particolar modo l'esecuzione dei volti comincia a mostrare i sintomi di quell'abbondanza segnica che, opponendosi al dettaglio precisionista, sintetizza e riduce all'essenziale, per giungere a ciò che è più importante: la "recitazione", potentemente espressiva, dei personaggi.

Ticci infatti realizza una galleria di personaggi che, con la loro carica vitale che erompe nelle espressioni facciali come nei minimi gesti, sembrano quasi uscire dalle pagine per acquistare una concretezza quasi carnale; e la capacità di infondere vita ai personaggi non giunge certo solo in questo momento: già nelle prime prove di Ticci, infatti, compaiono personaggi come il colonnello Arlington che entrano a pieno titolo fra i migliori personaggi della galleria di tipi dell'artista. Questo discorso sulla carica vitale dei personaggi, ci condurrà dritti dritti a prendere in considerazione la nozione di "Espressionismo", molto spesso riferita a Ticci… ma per ora questo asso me lo tengo nella manica, anche perché dobbiamo ancora prendere in considerazione i tratti salienti del Ticci post 300! La prima storia in cui una più marcata sinteticità è ben visibile, è il capolavoro (non solo grafico) "Sioux" (nn.358-362). Al di là delle questione di stile, questa è una delle migliori prove ticciane sotto ogni punto di vista, perché qui Ticci ha modo di sbizzarrirsi con tanti elementi tipici dell'avventura western che, come abbiamo visto in precedenza, gli sono naturalmente congeniali: i paesaggi delle Colline del Vento e della Montagna Sacra, vastissimi e imponenti; gli interni del forte militare, tra uffici e saloons, con decine di comparse; i tipici villaggi indiani e gli interni delle loro capanne, resi con la consueta maestria. Se a tutto ciò aggiungiamo alcune scene di massa esemplari, e una galleria di personaggi memorabili - anche - sotto il profilo grafico, ecco che il capolavoro è servito!

Diamo un'occhiata a questo intenso primo piano di Tex, e proviamo a tirare alcune conclusioni in merito alla questione della sintetizzazione del tratto. Preliminarmente, c'è da dire che questo ritratto del ranger è davvero bello, e molto espressivo; inoltre ricorda molto da vicino il Tex ticciano odierno; una considerazione, questa, che riguarda soprattutto la resa di questo singolo volto, poiché il Tex odierno si differenzia da quello di questo periodo per un maggiore invecchiamento. Se c'è somiglianza, c'è a un livello più profondo, e riguarda lo stile del disegnatore: come avviene nel Ticci di oggi, la resa del primo piano è ottenuta mediante una stilizzazione del tutto particolare e personale. La resa dei particolari somatici (gli occhi e le orecchie, innanzitutto) è indubbiamente sintetica: gli occhi e le sopracciglia sono disegnati mediante una linea unica, continua; il naso è affidato a pochi tratti che a malapena rintracciano le narici. E date un'occhiata all'occhio sinistro, perché qui abbiamo un esempio dello stile ticciano che dispiega le proprie peculiarità: specialmente quando Tex è ripreso di tre quarti, ecco che l'occhio più lontano dallo spettatore (quello in secondo piano) diventa una matassa nera, quasi informe, che diventa un tutt'uno col sopracciglio - anche questo fatto rientra nei termini di quel gioco visivo che Ticci fa con il lettore, nel tentativo di renderlo attivamente partecipe della ricostruzione di una struttura formale più complessa e stimolante. E perché mai tale stilizzazione è "del tutto particolare e personale"? Perché è affidata ad una abbondanza di segni che, teoricamente, dovrebbe eludere ogni volontà sintetica. Tale strana particolarità si spiega con la genialità dell'artista senese, che fa compiere all'abbondanza segnica un rovesciamento qualitativo, portandola a significare quello che teoricamente eludeva: la stilizzazione sintetica. Ticci, quindi, sintetizza per eccesso - ma ritornerò su questo punto in seguito, quando sarà giunto il momento di analizzare il periodo attuale. Insomma, appare chiaro come il tratto di Ticci sia diventato molto veloce e risoluto, interessato ad una resa grafica non descrittiva o analitica; la mano incide il foglio di carta con segni netti e sicuri, decisi e rapidi; la resa dei

personaggi e delle cose diventa quindi sintetica, senza però perdere quel gusto tipicamente ticciano per la fedele ricostruzione scenica delle ambientazioni western. Credo sia inutile aggiungere che tra sintetismo e "tirar via" c'è una differenza abissale: il tratto sintetico non si ottiene per sottrazione qualitativa - e specialmente quando è applicato a una tipologia narrativa realistica come quella delle storie di Tex, il sintetismo deve sempre essere equilibrato e percettivamente chiaro. E' dunque tutt'altro che facile essere sintetici, e lo prova il fatto che, anche oggi, nel pieno della sua fase più sintetica, Ticci è un disegnatore lento - differentemente da altri disegnatori che tirando via diventano delle vere e proprie macchine da disegno. A tutto ciò si aggiunge il fatto fondamentale che il sintetismo di Ticci, ottenendosi per abbondanza segnica, richiede una mole e una tempistica di lavoro sicuramente lunghe.

Lo stile ticciano, dopo "Sioux", continua la sua corsa alla ricerca di un sintetismo sempre più radicale e, soprattutto, sempre più radicalmente personale. Basta confrontare le storie per rendersene conto: la successiva "Furia rossa" (nn.384-387) e il Texone "Il pueblo perduto" (n.7) sono la dimostrazione che la evoluzione sintetica, seppur lenta e metodica, è continua e profondamente pensata. E si hanno risultati significativi mettendo a confronto i tratti, ormai da tempo diversissimi, di Giolitti e Ticci, attraverso "La strage di Red Hill" (nn.431-435); poiché, attraverso il confronto, appare evidente come la lunga strada percorsa da Ticci lo abbia portato lontanissimo dalle premesse da cui era partito. "La strage di Red Hill", come le successive "Vendetta navajo" (n.455), e "Golden Pass" (nn.466-469), possono essere considerate come la preparazione e la messa a punto dell' ulteriore evoluzione ticciana, quella odierna che continua ancora oggi a mostrare i suoi frutti straordinari e tanto dibattuti.

Ma prima di parlare della fase odierna, mi soffermerò ancora un attimo sul periodo 1987-'99, per parlare di una delle caratteristiche più belle dello stile dell' artista bonelliano, e che molto spesso gli vale la qualifica di "espressionista".

6. Ticci espressionista

Innanzitutto, è bene cominciare col dare un significato preciso, benché ovviamente parziale, alla nozione di "espressionismo"; mi affido quindi alle autorevoli parole di Jolanda Nigro Covre che nel libro "*Arte contemporanea: le avanguardie storiche*" a proposito dei medium in cui l'espressionismo ha trovato applicazioni, scrive: «*alla fine della stessa guerra [la prima] si collocano importanti manifestazioni dell'espressionismo letterario e teatrale, nonché dell'espressionismo architettonico… e soprattutto di quello cinematografico*». Questo vuol dire che "espressionismo" è un termine che include al suo interno manifestazioni artistiche tra loro molto diverse; diverse innanzitutto per il medium adoperato (pittura, architettura, cinema, ecc.) e, aggiungo io, per epoche storiche tra loro molto distanti. Quindi, se l'espressionismo è una corrente multiforme che attraversa tanti medium diversi con tanta disinvoltura, in un periodo di tempo molto ampio e dai limiti incerti, perché non aggiungere a questi il medium fumetto, attraverso l'opera di Ticci? Tra l'altro, lo stesso discorso, anche in maniera più ampia, lo si può fare con Fernando Fusco. Ovviamente, con tutto questo discorso non si vuole giungere alla conclusione errata che Ticci sia un espressionista tout court; al contrario, tra i tanti elementi che formano il suo stile solo uno si può definire propriamente espressionista. Ma questo elemento ha una tale importanza da giustificare l'avvicinamento di Ticci a tale corrente. Esso ha a che fare con una di quelle caratteristiche di cui già avevo parlato come di una delle più distintive dello stile ticciano: la capacità di far recitare i personaggi, di infondergli una vitalità che quasi li rende concreti. Ticci, infatti, è un autentico maestro nel donare ai propri personaggi una grande carica emotiva, concretizzando nelle espressioni dei loro volti le agitazioni interiori che gli turbinano dentro. E nel far questo, il disegnatore non si tira indietro davanti a niente: non si pone limiti nel deformare i tratti somatici dei volti, fino a trasformarli in autentici mascheroni quasi irreali e potentemente espressivi. Ticci, cioè,

fa una scelta in cui mostra tutta la sua statura d'artista: tra una asettica e monotona fedeltà al reale, e una resa espressiva e vitale dei suoi personaggi, egli non ha la minima esitazione nello scegliere la seconda opzione, accettandone - e volendone - tutte le conseguenze, tra cui la più importante è appunto la deformazione espressionista dei volti. Ticci giunge a deformazioni al limite della riconoscibilità del personaggio, e quanto più l'emozione da rappresentare è intensa e potente, tanto più la deformazione si estremizza: il volto viene solcato, a volte quasi sfregiato, da linee decise che calcano su rughe, sopracciglia, occhi, e su ogni altro elemento che caratterizza i connotati; e nel caso di notturni, allora il tutto viene completato da ampie zone d'ombra che contribuiscono all'espressivo effetto finale. Questo, dunque, è l'elemento pienamente espressionista dello stile di Ticci, perché la tecnica della deformazione è paradigmatica dell'arte espressionista in genere. Ne "*Le avanguardie artistiche del Novecento*" Mario De Micheli scrive a proposito dei Fauves, il gruppo di pittori da cui scaturirà la fase matura dell'espressionismo pittorico : «*…essi volevano riportare le sensazioni sulla tela col massimo di esplosività, di brutalità*». E se per Matisse, Roualt, Vlamink, si trattava delle proprie sensazioni, per Ticci si tratta delle sensazioni dei personaggi della storia che sta realizzando.

Come dimostrazione di questa tesi, vi propongo una vignetta straordinaria, tratta dal finale di "Tempo di uccidere": è uno dei momenti più drammatici dell'intera saga texiana, in cui l'espressionismo ticciano ha modo di mostrare tutta la sua potenza. E vi propongo di confrontarla con un altro capolavoro, una xilografia del 1912 di Emile Nolde, "*Il profeta*". In entrambi i casi, abbiamo un ottimo esempio di deformazione espressionista. Come si era realizzata una piccola enciclopedia iconografica del West, allo stesso modo e sempre attraverso i disegni di Ticci, potremmo realizzarne un' altra; questa volta è una enciclopedia iconografica di tipi, completissima, comprendente espressioni facciali e moti interiori di ogni genere. Ma, per economizzare, lascio l'impresa a qualcun altro (che poi, la vera impresa l'ha fatta Ticci, e non questo ipotetico "qualcun altro"!). Però una cosa mi sembra doveroso sottolinearla: Ticci mette in mostra le sue doti espressioniste specialmente su un personaggio, un personaggio che grazie alla sua tridimensionalità caratteriale mostra più degli altri (sicuramente più di Tex) le proprie multiformi sensazioni: Kit Carson! Il mitico pard di Aquila della Notte può riuscire, nell'arco di una sola storia, a passare dal serio al grottesco, dall'arrabbiato al divertito; quindi, tra le altre cose, il vecchio cammello rappresenta per i disegnatori (tra gli altri, si veda anche Letteri) un campionario estremamente variegato di espressioni facciali. Appare naturale, dunque, che tra Carson e Ticci nascesse un feeling speciale! Eccovi quindi un esempio in cui l'eclettismo espressivo di Ticci rende alla perfezione alcuni aspetti della tridimensionalità caratteriale di Kit.

Rileggendo quanto scritto finora, sento di do-

ver precisare un'ultima volta alcune cose: la prima è che Ticci è profondamente espressionista solo nella resa delle espressioni facciali e dei sentimenti dei personaggi; che il termine "espressionismo" l'ho ritenuto valido solo perché, come detto, è un termine ampio sotto molti punti di vista - la stessa cosa non la si può dire per un altro termine con cui spesso si cerca di spiegare lo stile del Ticci odierno, "impressionismo", che non mi sembra totalmente avvicinabile al Ticci odierno…. e di questo parlerò nel prossimo paragrafo. Tutto quello che ho sostenuto in questo paragrafo potrebbe essere facilmente contestato; in fin dei conti, quali prove ho dato di una effettiva volontà di Ticci di accogliere nel suo segno elementi tipici dell'espressionismo? Nessuna. Non sappiamo se Ticci conosca o meno l'espressionismo, non ne abbiamo le prove; potrebbe anche conoscerlo, e perché no? Detestarlo profondamente! Quello che ho provato a mettere in atto è stato semplicemente un tentativo interpretativo; un tentativo che, conscio della sua incertezza di fondo, si è limitato a rilevare le tangenze stilistiche tra Ticci e l'espressionismo, considerato quest'ultimo nella sua generalità. Il tentativo non si è mai spinto fino al punto di sostenere che Ticci si sia fatto volutamente influenzare dalla pittura o dalla grafica espressionista. Una sciocchezza del genere, fortunatamente, non l'ho commessa.

Prima di giungere a un altro momento fondamentale della carriera di Ticci, la cui trattazione costituisce uno dei punti chiave di questo articolo, mi pare giusto approfondire la questione della "vitalità dei personaggi". E' giusto farlo perché altrimenti si potrebbe pensare che tale capacità divinatoria dipenda solo dalla componente espressionista dello stile dell'artista senese. E non è così. Perché Ticci, coi suoi personaggi, e soprattutto con quelli principali, si comporta da vero e proprio burattinaio - o volendo, da vero e proprio regista; non li lascia un attimo, ne segue passo passo le azioni con costanza fedele, al fine di farli recitare al meglio donandogli una vitalità più intensa. Questo avviene nelle piccole azioni quotidiane, abitudinarie. Faccio l'esempio del "Tex fumatore": se guardiamo le storie di Galep o Fusco, vediamo che la sigaretta compare tra le labbra del nostro eroe magicamente, in maniera fulminea, e Tex non deve fare altro che accenderla: una, massimo due vignette. Ora, riprendendo l'idea basilare del metodo induttivo di Giovanni Morelli (rielaborato anche da Sigmund Freud), "la personalità va ricercata là dove lo sforzo personale è meno intenso": cioè nei gesti quotidiani e abitudinari, quelli meno eclatanti e che facciamo istintivamente: tra questi, per un fumatore, c'è sicuramente il fumare. E allora è qui che Ticci si concentra: se il suo obiettivo è la vitalità dei personaggi, e se la vitalità concreta è nei gesti abitudinari, egli non può sbrigare in una o due vignette soltanto questo atto, non può far comparire la sigaretta in bocca come per magia. E infatti Ticci, generalmente, descrive l'atto del fumare con tutta calma, senza fretta: abbiamo quindi, specialmente nelle scene fitte di dialoghi e primi piani, anche fino a quattro vignette in cui viene illustrato tutto il procedimento del prendere la sigaretta dalla tasca, tenerla un po' in bocca, accenderla e cominciare a fumarla (spesso non manca nemmeno l'arrotolata con conseguente leccata della cartina); ne "Il carro di fuoco", Geronimo dapprima prende la pipa, poi l'accende tramite un tizzone, e poi comincia a fumarla. Anche queste cose, che sembrano piccolezze, a mio modo di vedere contribuiscono in maniera decisiva alla resa di quella carica vitale straordinaria che Ticci infonde ai suoi personaggi.

7. L'ultimo periodo e la svolta impressionistica

La fascia 400-500, pur se collocabile nel periodo appena descritto, la si può considerare come un punto di passaggio e di preparazione alla svolta sintetica che, a mio avviso, si paleserà pienamente con "Congiura contro Custer" (nn.490-492). Vi chiederete: perché proprio questa storia? Perché le numerose scene di massa, in cui centinaia di uomini e animali affollano la composizione a piena velocità, favoriscono una sintesi maggiore, addirittura la richiedono – e questo non esclude che con un tratto pienamente realistico e

minuzioso non si possano realizzare splendidamente scene di questo tipo, come del resto dimostra lo stesso Ticci con "Giubbe rosse" e "Terra promessa". Nell'analizzare l'odierno periodo ticciano, premetto che aderirò pienamente al motto di Baudelaire secondo cui ogni critica è faziosa, parziale, tutt'altro che disinteressata; il motto baudelaeriano è ancora più vero nel caso di un artista che si ama particolarmente: e io, per inciso, adoro questo ultimo periodo di Ticci, anche perché, volutamente o meno, è sotto ogni punto di vista il suo periodo più complesso - e proprio per questo, più stimolante. Cercherò, quindi, nei limiti delle mie possibilità, di mostrarne la grandezza nella umile speranza che quanto scriverò possa far cambiare idea a qualche texiano perplesso.

Come dicevo, non è "Congiura contro Custer" la prima storia in cui Ticci realizza scene di massa. Ma mai come questa volta il disegnatore si è dovuto confrontare con un numero così elevato di queste scene. Se provassimo a conteggiarle, ne avremmo la conferma. Ma quel che più conta non è il numero, ma il fatto che esse sono molto diverse l'una dall'altra, presentando alcune sterminati branchi di bisonti in fuga dai cacciatori indiani, altre i soldati schierati pronti per la partenza, altre ancora gli scontri tra i due eserciti - e si tenga presente che il n.492 è dominato da scene in cui le varie battaglie sono realizzate fedelmente alla realtà storica. Un impegno, dunque, da far tremare i polsi al più navigato dei disegnatori; non però a Ticci, che infatti realizza un autentico capolavoro, in cui le scene di massa delle sue precedenti storie impallidiscono se confrontate con queste.

"Le grandi praterie" si apre con cinque pagine straordinarie, in cui viene mostrata la caccia al bisonte; estrapolare una singola vignetta è compiere un delitto: queste pagine vanno guardate insieme, perché è nella loro unità che concorrono a formare il forte impatto visivo della sequenza narrata. Al di là dell'apprezzamento estetico, una cosa è importante rilevare: che se l'impatto visivo e il dinamismo delle vignette risultano essere così potenti, il merito maggiore è del nuovo estremizzato sintetismo stilistico del disegnatore.

Guardate questa vignetta – anzi, questo quadro in miniatura. E' semplicemente meravigliosa sotto ogni punto di vista: quanti saranno i personaggi che la affollano? E riuscite a immaginare la difficoltà di dare la stessa forza e lo stesso dinamismo a tre gruppi distinti e separati? Usare paroloni per descrivere questa vignetta sarebbe abbastanza inutile, perché perderei di vista il punto essenziale, che vale la pena di sottolineare ancora: e cioè che la straordinaria bellezza della vignetta è il risultato della sintesi, di quella sintesi estrema da alcuni lettori tanto criticata.

E se il tratto sintetico di Ticci è maestro nelle scene d'azione di massa, lo è anche in scene, sempre di massa, ma più rilassate. La battaglia è finita: mentre la maggior parte dei Sioux festeggiano sulla collina, altri sono più lontani, come se non avessero partecipato alla battaglia: sembra quasi che, essi stessi spettatori, invitino lo spettatore reale, il lettore, a contemplare la scena. Una scena emblematica, una vera e propria icona: suggestivo il particolare degli uccelli, probabilmente avvoltoi, che volano in cielo. La composizione è così ricca di pathos perché quello che racconta è già Mito. Dopo aver riguardato le vignette che compongono questa storia, giungo a due conclusioni; la prima, dipendendo essenzialmente dal mio gusto personale, è sicuramente opinabile: l'albo "Little BigHorn", per quanto riguarda le scene di massa e di battaglia, è il capolavoro assoluto di Ticci. La seconda conclusione, invece, nasce direttamente dalla prima: se Ticci giunge a una tale magnificenza in questo tipo di scene, è perché il suo tratto, straordinariamente sintetico, costituzionalmente veloce e quasi istintivo, permette una resa grafica dinamica e grandiosa. Una così potente profusione di dinamismo un tratto precisionista non lo avrebbe consentito: esso avrebbe avuto una tendenza maggiore ad occuparsi del dettaglio, del particolare: l'anarchia sfrenata del dinamismo apparirebbe in parte bloccata, imbrigliata. Io credo che scene di questo genere richiedano una veduta ampia, che rinunci al particolare per il generale, al dettaglio per la sintesi. Mi si obietterà il fatto che Ticci è sempre stato maestro nelle scene di massa e di battaglia: e su questo sono perfettamente d'accordo!

Ma io credo che in "Little BigHorn" e in "Buffalo Soldiers" (nn.569-571), Ticci ha compiuto, con il suo estremo sintetismo, un ulteriore salto di qualità nella resa grafica di dette scene, per cui la perfezione precedente è superata da quella attuale. Diamo un'occhiata alla vignetta riprodotta in questa pagina e tratta da "Buffalo Soldiers". Sinceramente, credo che ci sia ben poco da dire: la potenza visiva ed emotiva, il dinamismo scatenato senza freni inibitori, si presentano palesemente. Qui Ticci giunge al sommo grado del suo sintetismo; il grado estremo, oltre cui credo sia impossibile andare - anche se, fortunatamente, da un'artista come Ticci ci si può aspettare di tutto! Parlavo della mancanza di freni inibitori: essi sono il realismo dettagliato e la costruzione prospettica, che sono aboliti dalla composizione. E' una composizione sfrenata, quasi barocca o addirittura, futurista (provate a fare un confronto coi primi quadri futuristi di Boccioni e Carrà). La prospettiva, nella storia delle arti figurative, è stata l'elemento razionale per eccellenza, nata (o meglio, creata) appositamente per soddisfare il desiderio di ordine e scientificità degli artisti rinascimentali; e, in quanto strumento d'ordine, la costruzione prospettica veniva spesso mostrata con orgoglio, ponendola in molti casi tra gli elementi principali del quadro. Ticci, semplicemente, la abolisce. O meglio, ne abolisce il protagonismo, poiché se la costruzione prospettica c'è, è resa del tutto invisibile. Ecco, il freno inibitore è tolto, e il dinamismo sfrenato potente barocco, può finalmente diventare il protagonista assoluto nella più libertina libertà. La sapienza compositiva di Ticci è anche in un altro fatto: lui usa la notte, la sfrutta, la piega ai suoi scopi; la notte, nelle mani dell'artista, diventa l'arma finale per la vittoria del dinamismo contro la razionalità della prospettiva: essa scompare del tutto, perché la notte diventa una gomma che non ne ammette la presenza: la ribalta è tutta per i personaggi e la loro azione dirompente. Non sfuggirà il fatto che il sintetismo è ormai giunto ad una resa grafica quasi astratta: ecco perché credo che lo stile di Ticci sia giunto a un punto limite oltre il quale non potrà andare. Tutto questo non nasce dal nulla, ma è l'approdo naturale di un lungo percorso che,

attraverso stazioni intermedie, ha avuto fin dall'inizio come punto d'arrivo la sinteticità; in questa vignetta, per esempio, si ha l'estremizzazione di un elemento già facente parte da tempo dello stile del disegnatore: la mancata delimitazione dei contorni delle figure. "Buffalo soldiers" è anche l'ultimo capolavoro grafico dell'artista senese; con questa storia abbiamo capito che lo stile odierno di Ticci ha una particolare propensione per battaglie spettacolari con tanti personaggi: se i vari sceneggiatori si adegueranno, proponendo sceneggiature ricche di scene di questo tipo, possiamo esser certi del fatto che vedremo numerosi altri capolavori ticciani!

E ora veniamo a un'altra questione estremamente interessante, che riassumo con le seguenti domande: Ticci è impressionista? E quali sono le caratteristiche genuinamente impressioniste del suo stile attuale? Precedentemente, e limitatamente alle espressioni facciali dei personaggi, avevo accettato il termine "espressionismo"; non accetterò, invece, quello di "impressionismo", e questo per un motivo molto semplice: mentre quella espressionista è una corrente multiforme e multidisciplinare, che si è sviluppata in periodi storici diversi, e quindi più adatta a ricevere al suo interno le più disparate manifestazioni artistiche, l'impressionismo è stato un movimento specificamente pittorico e che ha avuto una vita circoscritta ad un periodo storico relativamente breve, che va dai primi anni settanta dell'ottocento agli anni delle scomparse dei pittori impressionisti (e già sono fin troppo di manica larga) intorno agli anni venti del novecento. L'impressionismo ha quindi una nascita e una fine ben delimitata, e appartiene unicamente alla storia della pittura (nonostante gli sporadici esempi di quella che è stata definita come "scultura impressionista"). Ticci dunque non è impressionista, non può esserlo; e meno che mai è un emulo degli impressionisti - come tanti che, purtroppo, ci sono ancora oggi. Eppure alcuni elementi del suo stile odierno ricordano alcuni elementi di quella corrente pittorica: tra questi - e lo dico subito - non c'è la comune capacità di rendere magnificamente i paesaggi e le ambientazioni. Infatti, tra i maestri del paesaggio non ci sono stati solo gli impressionisti, e quindi, se anche avessimo le prove che Ticci abbia realmente guardato alla storia dell'arte, ciò non ci autorizzerebbe a pensare all'impressionismo quale referente ispiratore. Ma senza tirarla troppo per le lunghe, lascio la parola allo stesso Ticci che, nell'intervista introduttiva del suo Texone, alla specifica domanda in merito alle sue fonti visive dichiara: «*Ho in archivio decine di riviste illustrate, dedicate al mondo degli indiani e dei cowboys*»; quindi, innanzitutto fotografie. E in merito ai documenti pittorici: «… *E tanti libri sui pittori del West:sia quelli tipicamente americani, come George Catlin, Charles Russell e Frederic Remington, sia quelli, come Herbert Dunton e Oscar Berninghaus, nel cui stile si avverte di più l'influenza dell'arte europea. Penso a certi ritratti quasi impressionisti, a certe montagne azzurrine, che sembrano di pura matrice romantica*…»; in questo passaggio l'artista, pur dimostrando di conoscere la pittura impressionista, non la annovera tra le sue fonti di ispirazione; e per quanto riguarda i "pittori del west", credo che la loro importanza per Ticci abbia a che fare esclusivamente con questioni iconografiche e documentarie, non stilistiche. Eppure alcune peculiarità compositive e tecniche creano un parallelismo concreto tra la corrente pittorica francese e l'artista di Siena. Ritorniamo a considerare la vignetta tratta da "Buffalo soldiers"; in riferimento a tale composizione avevo parlato della invisibilità in cui è posta la costruzione prospettica, in quanto elemento che, se visibile, sarebbe stato un freno inibitore del dinamismo. Questo è uno degli elementi che avvicina Ticci alla pittura impressionista; scrive Meyer Schapiro nel suo splendido volume "*L'impressionismo - Riflessi e percezioni*": «*Una delle conseguenze di tale approccio* [il particolare metodo pittorico impressionista, relativo alla pennellata] *fu l'abbandono della prospettiva tradizionale… Il fatto che gli impressionisti non si attenessero a tale rigida prospettiva non significa che essi fossero inconsapevoli delle convergenze e delle riduzioni dovute alle leggi prospettiche. Era il loro modo di lavorare "alla prima", ossia di cominciare un dipinto*

senza un disegno preparatorio, che rendeva impossibile partire da una griglia predefinita». Ovviamente, mentre Monet e Renoir potevano adottare questo procedimento quando e come volevano, Ticci lo può far suo solo quando gli viene concesso dalla sceneggiatura: in una scena di combattimenti furiosi, come quella della vignetta notturna di "Buffalo soldiers", un tale metodo può essere adoperato per rendere la scena ancora più sensazionale. Sempre che si possa parlare di "metodo" e di "applicazione razionale": non può essere che Ticci, come gli impressionisti coi loro quadri, quando deve realizzare una vignetta del genere si lasci andare, lavorando "alla prima", istintivamente e di getto? Io credo sia così, anche perché una scena furibonda come quella ben si presta ad una resa grafica guidata dall'istintività. Inoltre: «*Gli impressionisti improvvisavano direttamente, a fronte di un'immediata percezione, le forme che potevano suggerire l'oggetto, evitando di tracciarle con precisione*» : non vi ricorda qualcosa? Anche se nel caso di Ticci, la mancata delimitazione delle forme non è dovuta all'improvvisazione, ma a un processo intenzionale più meditato che tra l'altro, come abbiamo visto, è tipico di tutte le fasi stilistiche ticciane post-secondo periodo. Ora vi propongo di guardare queste due immagini: una è il particolare di un quadro di Claude Monet del 1886, "*Donna con parasole volta verso sinistra*"; l'altra presenta un primo piano del Tex ticciano odierno.

Sono due le caratteristiche che accomunano questi due ritratti: il primo è che sono entrambi stilizzati (il che vale soprattutto per il viso dipinto da Monet), tutt'altro che formati in senso classico o realistico; il secondo è che entrambi sono ottenuti con la medesima tecnica sintetica: questo secondo punto mi sembra il più interessante, perché è qui che si rileva una affinità ben precisa tra i due artisti. Tale affinità consiste, più che nel sintetismo comune, nel fatto che esso è ottenuto mediante la stessa tecnica, basata sulla gran quantità di segni che pervadono il volto, formandolo o, per meglio dire, suggerendolo. In Monet è una abbondanza di segni pittorici, di pennellate materiche che sfocano il volto rendendone indistinguibili i tratti somatici; in Ticci è una abbondanza di segni grafici, di linee che più che definire, segnano il volto quasi a sfregiarlo. Quindi, sia Monet che Ticci, nella rappresentazione dei volti, sintetizzano per eccesso.

Giunti a questo punto mi chiederete perché non accetti l'etichetta "Ticci impressionista", e sarebbe una domanda più che lecita, dato che precedentemente per il termine "espressionista" non avevo posto alcun veto. I motivi principali sono questi (già li avevo espressi precedentemente, ma in maniera troppo sommaria): l'impressionismo è una corrente pittorica ben delimitata, sia cronologicamente che per opere e artisti; conseguentemente a ciò (e questo è il secondo motivo) voler considerare ad ogni costo Ticci come impressionista ci porterebbe a declassarlo, a considerarlo come uno dei tanti imitatori, ben presenti anche oggi, dell'impressionismo. C'è anche un terzo motivo, molto più complesso e molto più importante, che richiede una analisi storica ad ampio raggio - anzi, ad ampissimo raggio! Avvicinando lo stile del Ticci odierno unicamente all'impressionismo francese sorto nella seconda metà dell'ottocento, si commetterebbe un errore storico e una ingiustizia nei confronti di altri fondamentali episodi della storia dell'arte, anch'essi accostabili a Ticci in egual misura.

Provo quindi a tracciare un percorso storico artistico, necessariamente sommario e parziale, che metterò in connessione con la maniera attuale di Ticci. La storia dell'arte, nel suo svolgimento complessivo, ha visto l'alternarsi di due specifici linguaggi, tra loro opposti e

antinomici: quello degli stili classici e quello degli stili anti classici. Determinare quale tra questi due "nemici" sia nato prima è cosa che non ci interessa, così come non ci interessa vedere se la lotta tra i due sia davvero stata una costante della storia dell'arte - sarà comunque bene precisare, per completezza, che con le correnti del secondo novecento questo modello "alternativo" non ha più ragion d'essere. Gli stili classici sono tra loro diversi (quindi non parlo di "stile classico"), ma presentano alcune costanti: tra queste c'è la chiarezza formale. Spiego meglio: per gli stili classici la piena adesione alla realtà è essenziale: essa deve essere presentata nella maniera più fedele e in modo assolutamente leggibile. La pulizia è indispensabile poiché la forma artistica, oltre ad essere fedele alla realtà, deve anche essere bella: bella e perfetta. Pur tra tante differenze - che rendono la questione più ricca e complessa di quanto non l'abbia presentata - quello della chiarezza formale resta, dai greci a Raffaello a Ingres, un punto imprescindibile. Per venire a Tex, potremmo dire che, tra gli altri, gli stili del primo Ticci (fino a "La notte degli assassini" inclusa), Letteri e Civitelli fanno parte degli stili classici. Agli stili classici si oppongono quelli anti-classici, che da ora in poi chiamerò "stili impressionistici". Tra le caratteristiche principali di questi stili c'è la rottura della forma classica: la forma non risponde più all'ideale di bellezza e perfezione, né a quello di assoluta fedeltà alla realtà; essa, per così dire, si apre, e la sua perfetta definizione viene meno. La tecnica diventa veloce e sintetica, perché l'opera artistica non ha più tra i suoi compiti quello di imitare fedelmente la natura: ciò che interessa è l'espressione dei sentimenti, dei moti spirituali dell'uomo; la natura stessa non è più imitata, ma spiritualizzata e reinterpretata - senza contare l'importanza decisiva che assumono Dio e il sentimento religioso in senso lato. Tra questi stili abbiamo la pittura medievale - e in particolar modo la prima pittura cristiana - l'arte barocca, e l'impressionismo (ce ne sono anche altri che ai fini del nostro discorso non servono). E'a questo punto che entra in gioco Ticci. Facendo suoi, volutamente o meno, alcuni elementi tipici di questi stili, lo stile del senese entra a far parte di questa categoria: esso è uno tra i molti stili impressionistici avuti nel corso della storia. Ovviamente non c'è in Ticci la religiosità cristiana, il fasto dionisiaco del barocco, e il "plein air" impressionista; inoltre l'agire del disegnatore di fumetti è sempre legato a un tipo di committenza che non può che limitarne la libertà espressiva: la sceneggiatura, che esige un disegno il più possibile chiaro e leggibile. Ma è indubbio che gli elementi prima tracciati del Ticci odierno lo facciano rientrare nelle insegne di queste correnti stilistiche. Dunque, c'è differenza tra "impressionismo" e "impressionistico", una differenza storica e iconografica - non è una mera questione terminologica. Ecco perché non ho accettato l'etichetta "Ticci impressionista" e dico che, al contrario, è veritiera quella di "Ticci impressionistico": perché in questo modo si evita il rischio di ridurre la complessità formale, storica, concettuale, del Ticci odierno. Inoltre, come dicevo prima, se avessi adottato il "Ticci impressionista", il disegnatore senese sarebbe apparso come un comune imitatore degli impressionisti; rapportandolo invece agli stili impressionistici, affermo che lo stile ticciano attuale rappresenta l'ultimo anello (almeno tra quelli che io conosco) della enorme catena che forma la totalità degli stili impressionistici. Di più: Ticci, trasportando tali stili nel mondo per loro inesplorato del fumetto, di questa catena diventa un protagonista. Dopo questo lungo sermone, ci si può chiedere: ma Ticci tutto questo lo sa? E soprattutto, il discorso sul "Ticci impressionistico" è veritiero? Io posso solo rispondere che da un punto di vista formale il discorso è assolutamente fondato, così come è fondato da un punto di vista tecnico-esecutivo. Non posso però rispondere alla prima domanda: Ticci potrebbe non sapere nulla sugli stili impressionistici; oppure (come già avevo detto per l'espressionismo) potrebbe anche conoscerli alla perfezione e proprio per questo disprezzarli. Bisognerebbe chiederlo a Ticci… In ogni caso la prima domanda pone una questione che può anche essere relativa: può anche darsi il caso di un artista (e specialmente di uno che non è direttamente implicato con la storia dell'arte) che sia al-

l'oscuro di implicazioni e significati che emergono dalle sue opere che vengono poi rilevati da qualcun'altro - la conferma di ciò ce la dà lo stesso Ticci, che non si accorgeva di fare i visi un po' troppo lunghi! Ma c'è un legame ancora più profondo, ad unire l'ultimo Ticci agli stili impressionistici: la generale incomprensione del pubblico. Infatti, a fronte di una ammirazione per gli stili classici che accomuna la maggior parte delle persone (basti pensare all'arte rinascimentale), gli stili impressionistici sono sempre stati visti di cattivo occhio: per esempio, l'arte medievale come momento di decadenza dell'arte, l'impressionismo come fase generativa della decadenza dell'arte contemporanea. Allo stesso modo, mentre il Ticci del primo e secondo centinaio riscontra consensi unanimi, man mano che ci si avvicina alla fase odierna i consensi cominciano a diminuire, fino a giungere alla più o meno generalizzata svalutazione del periodo attuale. Decadenza: questo è il triste e sballato termine con cui spesso si parla degli stili impressionistici, tra cui quello odierno di Ticci. Allora - e concludo - spero che il paragrafo che avete appena letto possa contribuire a ribaltare questa situazione di incomprensione generale, e a far cominciare a capire anche ai più increduli che, contrariamente a quanto si pensi, lo stile di Ticci non è mai stato carico di significati storici e concettuali come lo è oggi, realmente unico nel panorama fumettistico, assolutamente straordinario.

8. L'influenza di Ticci

Nell'intervista già menzionata rilasciata a "Fumo di china" nel 1983, quando l'intervistatore gli chiede per quale motivo il suo stile è così imitato e preso a modello da altri disegnatori, Ticci risponde: «*Non so, forse perché ho un segno abbastanza schematico, pulito. Quando mi prendono come riferimento mi fa anche piacere; ma quando mi copiano di sana pianta non mi diverto tanto*». Nella storia è successo sempre che, periodicamente, spuntasse fuori un artista con doti così importanti da determinare l'interesse di altri artisti per la sua opera; un interesse che si spinge fino al punto di fare di quell'artista un modello, un punto di riferimento imprescindibile da cui attingere per la formazione di uno stile personale. Tra questi artisti che, senza volerlo, agiscono come veri e propri fari, nell'ambito della più ristretta storia dei disegnatori texiani, c'è indubbiamente Giovanni Ticci. Nulla di strano in questo fatto: ogni artista ha il suo maestro (ideale o concreto che sia), e anche Ticci non è sfuggito a tale regola, "subendo" in gioventù l'influenza del più anziano Giolitti. Ma quello che è straordinario, nel caso di Ticci, è che gli artisti che a lui si sono ispirati sono tra loro molto diversi. Soprattutto, quello di Ticci è un modello che non conosce limiti generazionali: anche oggi non sono pochi i giovani disegnatori texiani che guardano alla sua opera. L'elemento dello stile ticciano che più ha influenzato i disegnatori a lui successivi è la resa grafica del personaggio Tex: quasi tutti, da Civitelli a Villa, da Monti a Venturi, sono partiti da quel particolare Tex. Tale modello si è consolidato nel corso degli anni, superando brillantemente i passaggi generazionali, fino al punto che è la stessa Sergio Bonelli Editore a indicare ai nuovi disegnatori incerti il modello ticciano come quello che, data l'incertezza iniziale, conviene seguire - a quanto pare, addirittura a Fusco fu quasi imposto di portare il suo Tex sugli standard di quello di Ticci. Credo che i lettori di questo articolo mi giustificheranno se non parlerò di molti disegnatori: se volessi prendere in esame tutti i disegnatori che hanno guardato in direzione di Ticci, rischierei di scrivere un volume grosso quanto la Bibbia! Quindi mi concentrerò su due disegnatori in particolare: Vincenzo Monti e Giovanni Bruzzo. Mi concentrerò su di loro perché più forte è in loro l'influenza di Ticci, e non confinata ai soli tratti somatici di Tex. Sempre nell'intervista a "Fumo di china" del 1983, rispondendo alla domanda dell'intervistatore che ipotizzava una copiatura del suo modo di disegnare da parte di Monti, Ticci risponde: «*Un po' si, ma me l'aveva chiesto e gli è servito per acquistare un certo tipo di segno. Mi ha promesso che accadrà sempre meno*». Secondo me è ovvio e scontato che Monti presenti alcune elementi stilistici vicini a quelli di Ticci: infatti il disegnatore è stato

per anni uno dei migliori aiutanti dell'artista di Siena; provate a dare un' occhiata all'ultima pagina de "Il volto del traditore" (n.252): quelle vignette sono opera di Monti. Dunque, se un artista, per molti anni, ha dovuto simulare lo stile di un altro artista, come può non essergli più o meno vicino, nel momento in cui comincia a ricercare una propria identità artistica? Monti, quindi, non ha mai copiato Ticci! E se si volesse sostenere il contrario, allora si dovrebbe ammettere che anche Ticci copiò il suo maestro Giolitti. E così non è. Tra l'altro, credo sia evidente che Monti abbia come modello il Ticci della fascia 200-300, proprio il Ticci con cui si trovò a collaborare. Il caso di Monti mi sembra paradigmatico di come si possa raggiungere uno stile personalissimo e riconoscibile rielaborando e personalizzando le caratteristiche di un altro artista congeniali al proprio estro. Inoltre, l'influenza di Ticci è secondo me ravvisabile non tanto nei primi tempi texiani di Monti, ma dal momento in cui il disegnatore raggiunge la piena maturità artistica. Sfogliando gli albi da "Polizia indiana" (nn.341-343) in poi, ci accorgiamo che uno dei tratti distintivi dello stile di Ticci è ben presente anche nei disegni di Monti: la non integrale chiusura dei contorni delle figure. Avevamo anche visto come Ticci realizzasse, proprio in virtù di questa caratteristica, degli splendidi arabeschi lineari, quasi astratti; la stessa cosa la si nota in Monti. E anche i primi piani dei personaggi presentano visi solcati da linee eleganti e sinuose - tutto il contrario, comunque, delle linee veloci e nervose che caratterizzano i volti ticciani odierni. Esplicativa di quanto detto è la vignetta in basso, in cui sono presenti entrambe le caratteristiche.

E ora veniamo a Bruzzo, uno degli ultimi arrivati nella scuderia texiana, l'artista che più degli altri ci permette di considerare che il modello Ticci è davvero universale. Ammetto che, a causa della forte somiglianza, il mio primo impatto con le tavole di Bruzzo non è stato molto felice; come, del resto, non è stato molto felice l'impatto dello stesso Bruzzo con le prime tavole della sua storia! Il motivo ce lo spiega lo stesso disegnatore, dalle pagine del nostro forum: «*Quando ho affrontato Tex, lui aveva due pistole ed io solo una matita... (e lui aveva il sole alle spalle), quindi potete capire tutte le mie paure. Sono del '61 e di conseguenza sono cresciuto a pane e Tex. Ho sempre avuto un certo timore reverenziale verso il nostro ranger. Nel momento di iniziare a disegnarlo mi sono imballonato come fosse la prima sceneggiatura che affrontavo. Ho studiato i cavalli e la loro anatomia in movimento andando a schizzarli dal vivo, mi sono guardato vari film western, mi sono riletto i Tex della mia infanzia. Niente da fare, non riuscivo proprio a trovare la libertà della scioltezza avuta con Mister No e Brad Barron (un pò meno con Dampyr). Ho comunque dovuto iniziare perchè il mio conto in banca cominciava ad urlare*». Bruzzo continua, e il suo è, tra le altre cose, uno splendido omaggio a Ticci: «*Per me, il Tex che mi ha conquistato durante l'infanzia è quello di "Massacro" e "Sulle piste del Nord", e quindi di Ticci (uno dei responsabili della piega professionale della mia vita). Quindi trovo assolutamente normale il fatto di partire proprio dal Tex del senese. Confesso che nei momenti di maggiore difficoltà ho lavorato con 3 o 4 suoi albi aperti davanti a me*». Dopo queste parole, che sono parole di un appassionato di Tex e di Ticci, come si fa a non giustificare il fatto che le tavole di Bruzzo ricordino molto quelle del disegnatore senese? Per essere più precisi: gli elementi che avvicinano le tavole di Bruzzo a quelle di Ticci sono essenzialmente due: la caratterizzazione di Tex e Kit, e la resa grafica dei paesaggi - in realtà, i due Willer, e specialmente Kit, già mostrano una prima ricerca di autonomia, specialmente nei profili. Anche Bruzzo, come Monti, è vicino da un punto di vista prettamente stilistico soprattutto al Ticci

della fascia 200-300, e questo lo si evince particolarmente della rappresentazione delle rocce e del paesaggio in genere. In ogni caso, Bruzzo è chiamato a fare quello che prima di lui hanno fatto Ticci e Monti nei confronti dei rispettivi modelli giovanili: superare - e la mia curiosità di leggere la sua prossima storia dipende soprattutto dal fatto che essa ci mostrerà se il superamento è già avvenuto o meno.

Per dare, almeno in minima parte, la misura di quanto sia estesa e ancora attualissima l'influenza del Tex ticciano, accennerò brevemente a quattro disegnatori, diversissimi tra loro per stile e dati anagrafici - a dire il vero sarebbero cinque disegnatori, ma considero il Tex dei fratelli Cestaro come il prodotto di una singola unità. Non c'è un motivo particolare dietro alla scelta di questi disegnatori: sinceramente, ho pescato nel mazzo secondo i miei gusti e la mia comodità.

Andrea Venturi è uno dei migliori disegnatori italiani degli ultimi anni. Il suo stile si caratterizza per la meticolosità e l'attenzione quasi maniacale alla resa qualitativa generale della tavola - una meticolosità, dunque, che non è interessata principalmente al mero dettaglio. Il suo Tex ha una stazza possente ma non superomistica, un viso da cui traspare contemporaneamente inflessibilità e saggezza: caratteristiche che lo avvicinano al ranger ticciano (oltre che a quello di Villa).

Miguel Angel Repetto è uno dei più anziani maestri della scuola argentina. Caratteristica del suo stile è un tratto vigoroso perfettamente a suo agio negli scenari western, resi splendidamente. Anche i suoi Tex e Carson sono, sia da un punto di vista prettamente facciale che corporale, evidentemente debitori dei pards tratteggiati da Ticci.

I fratelli Gianluca e Raul Cestaro sono tra i più promettenti giovani talenti italiani del fumetto. Tra le influenze che si possono ravvisare nel loro stile non c'è traccia di Ticci. Ma se osserviamo con attenzione la loro ultima storia apparsa nel 2009 ci accorgiamo che, allontanandosi dal Tex di Villa alla ricerca di un Tex più personale, i primi piani del ranger presentano una certa tendenza alla lunghezza, il che avvicina il loro Aquila Della Notte a quello del secondo periodo ticciano.

Infine abbiamo il Tex di Leomacs; non avendo letto niente di questo disegnatore non dirò nulla in merito al suo stile (le poche pagine dell'"Almanacco del West" del 2008 sono insufficienti per provare a fare un qualsiasi tipo di valutazione stilistica); ed è anche affrettato il mettere in relazione il suo Tex con quello di Ticci. Ma dalle poche - bellissime - vignette in anteprima della sua prossima storia, è ben visibile il fatto che se Leomacs ha seguito, per la caratterizzazione grafica del personaggio, le orme di qualche disegnatore storico della serie, tra questi c'è indubbiamente anche Ticci.

Mi si potrebbe chiedere come mai io non parli dell'ultimo Ortiz. In effetti, lo stile attuale del disegnatore spagnolo sembra avere qualche punto in contatto con quello di Ticci - certamente più che in passato, quando comunque il Tex di Ortiz già seguiva il modello ticciano. Io credo che nel caso dell'Ortiz attuale, più che di una influenza voluta da parte di un artista consapevole e nel pieno delle sue potenzialità, si debba parlare dell'avvicinamento a Ticci nei termini di un ulteriore sintomo di quella decadenza del segno che ormai da qualche anno affligge l'anziano disegnatore spagnolo. La vicinanza dell'Ortiz attuale a Ticci, tra l'altro, potrebbe dar luogo all'equivoco secondo cui il tratto attuale di Ticci sarebbe anch'esso decadente: cosa sbagliatissima, come ho cercato di dimostrare più sopra.

Come avrete notato, in questo paragrafo ho

usato più volte un brutto termine: influenza. Brutto di per sé perché richiama alla mente la malattia, e brutto perché può essere ingiusto, perfino denigratorio, nei confronti degli artisti che l'influenza la "subiscono". Ribadendo ancora una volta quanto sostenuto fin dall'inizio di questo articolo, e cioè che il termine "influenza" non è sinonimo di "copiatura", faccio mie le splendide parole che Michael Baxandall, nel suo "*Forme dell' intenzione - sulla spiegazione storica delle opere d'arte*" pronuncia sull'argomento, riferendosi al caso particolare dell'influenza esercitata da Cèzanne sul giovane Picasso, il cui significato possiamo applicarlo a Ticci e agli altri disegnatori texiani che a lui si sono ispirati; scrive Baxandall: «*Picasso vide in Cèzanne alcuni aspetti particolari e non altri, dopodiché li estrapolò e li modificò secondo la sua particolare intenzione e all'interno del suo universo di rappresentazione. Così facendo cambiò per sempre il nostro modo di guardare Cézanne…. noi vediamo Cézanne, in parte, attraverso la lente idiosincratica di Picasso*».

Conclusione

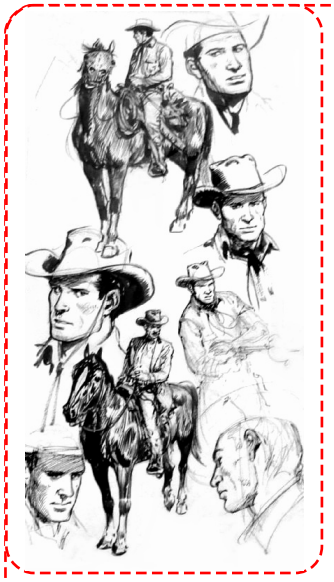
Mancano ormai pochi giorni all'uscita del n.600, il traguardo che tutti noi texiani siamo ansiosi di festeggiare. E sappiamo che Ticci è attualmente alle prese con una sceneggiatura scritta per lui da Gianfranco Manfredi. Cosa possiamo aspettarci dal Ticci che leggeremo? Io credo che molto dipenderà dalla capacità degli sceneggiatori di capire con che tipo di disegnatore hanno a che fare: se hanno capito che il tratto di Ticci si esalta, oltre che nei paesaggi e nelle ambientazioni, nelle scene di massa con battaglie indiavolate, e se quindi faranno di tali scene la caratteristica dominante delle loro sceneggiature, allora possiamo star certi che in futuro non potremo che ammirare dei capolavori grafici - senza contare che le sceneggiature odierne, avendo abolito del tutto le didascalie troppo grandi e invasive, ci permettono di osservare i disegni delle vignette con maggior completezza. Claudio Nizzi ha assecondato tale predisposizione dell'artista con "Congiura contro Custer", Mauro Boselli con "Buffalo soldiers" e a vedere le tavole in anteprima, anche con "I demoni del Nord". Ora: guardare troppo in avanti, specialmente in questi casi, non fa mai bene ed è inutile; quindi rimaniamo a quello che abbiamo sotto gli occhi: sotto gli occhi abbiamo un disegnatore straordinario che sta vivendo una maturità artistica straordinaria. Non c'è in lui alcun cenno di stanchezza e nessuna voglia di tirare i remi in barca. C'è, al contrario, tanta felice naturalezza e tanta gioiosa libertà espressiva che lo lasciano in una condizione di giovinezza artistica perenne, che nemmeno ha idea di cosa siano i segni della vecchiaia.

Signori, accomodiamoci sui divani, apriamo l'albo, e godiamoci le pagine di Tex disegnate da questo straordinario, giovane artista: l'immenso Giovanni Ticci!

Guido il grande!

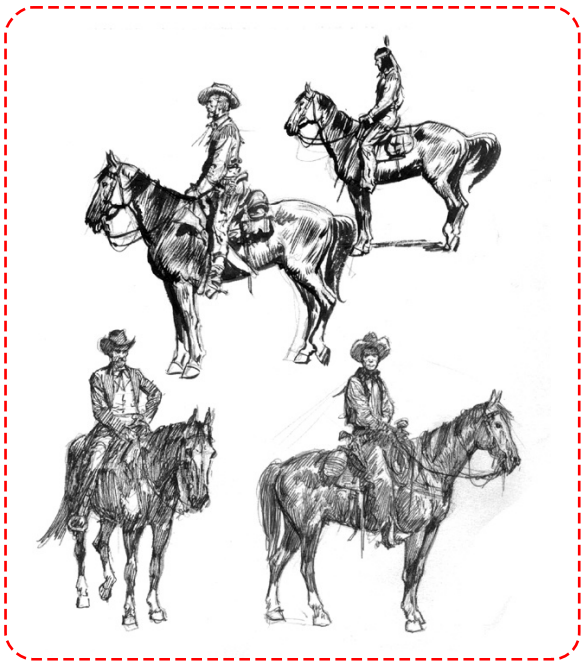
24 giugno 1988: 22 anni fa il Texone di Buzzelli

di Ym



Nei primi anni ottanta, nel tentativo di tenere alta la bandiera della epopea western in una casa editrice in continua crescita, Sergio Bonelli ricerca instancabilmente grandi disegnatori da affiancare a Aurelio Galleppini. Uno dei nomi nuovi è quello di Guido Buzzelli. A lui nel 1983 è commissionata una storia per la serie regolare, con la consegna di restare fedele al modello di Tex tramandato da Galep o Ticci. Dopo aver ricevuto le tavole, Bonelli si rende conto però che queste non sono consone agli standard seriali della testata. In una storica intervista contenuta nel ventiduesimo numero della rivista "Fumo di china", datata febbraio 1985, è lo stesso disegnatore a scusarsi dichiarando l'impossibilità da parte sua di adeguarsi ad uno stile altrui.

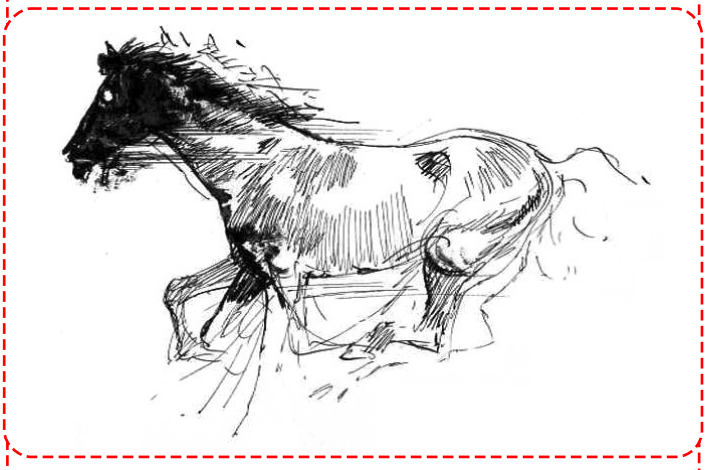
La storia resta perciò nel cassetto per tre lunghi anni e solo nel 1988, in occasione del quarantesimo anniversario di Tex, Sergio Bonelli decide di pubblicarla in un albo speciale doppio: nasce così l'illustre collana dei Texoni.



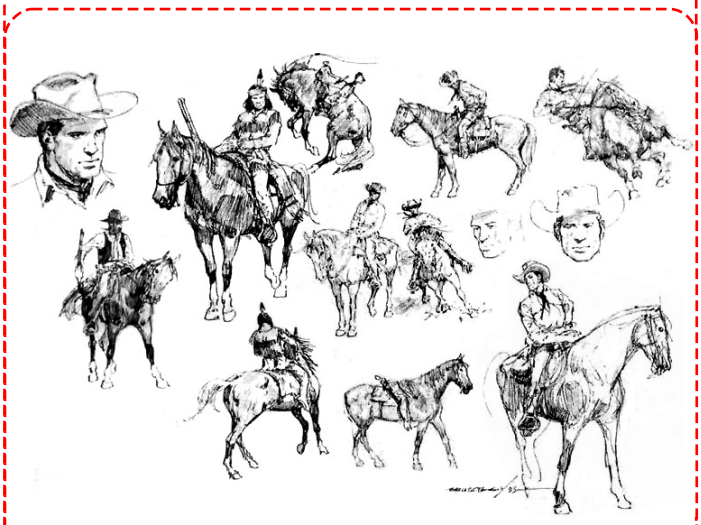
Il pomposo titolo scelto dall'editore per promuovere l'albo gigante, "Tex il grande!", commemora l'evento speciale. Ma nel fiume di lettere che invadono la redazione, non mancano anche manifestazioni critiche, come racconta divertito lo stesso Sergio nella posta di TuttoTex n° 48. Una lettrice trova per esempio molto interessante il dinamico Tex versione Buzzelli e molto bonelliana la sceneggiatura dell'ottimo Nizzi, ma rimprovera il fatto che la scelta non sia caduta su una storia di ambientazione western. Nizzi situa infatti l'avventura fuori dai classici schemi del genere (deserto e prateria) per calarla nel pittoresco mondo dei boscaioli delle Montagne Rocciose. Provvisoriamente intitolata dall'autore "Nelle foreste dell'Oregon", la storia non ha niente della grandiosità che il titolo infine scelto vorrebbe lasciare intendere ai lettori. Stesso discorso del resto potrebbe essere esteso anche al

mitico albo centenario "SuperTex!" Nel ristretto novero degli scontenti, si possono ovviamente contare anche quei lettori insoddisfatti della resa grafica del Tex di Buzzelli, l'albo mantiene infatti intatte le peculiarità stilistiche dell'autore romano.

Come scrive acutamente Ferruccio Giromini, Buzzelli ha saputo essere artista senza tradirsi e senza tradire il pubblico: «*il Maestrino romano, come veniva chiamato, era preda di una portentosa energia maltrattenuta, che lo portava in balìa di un gorgo creativo titanico, incontrastabile, fino a sbatterlo sulle spiagge ardue e vergini della preistoria dei sentimenti. Non si esprimeva per luoghi comuni, mai; piuttosto per simboli, potenti e turbinosi. Così si spiegano le sue molteplici bizzarrie espressive, così i suoi tentativi di rispondere a sgomenti interrogativi sull'esistenza, così il suo nervosismo di fondo, la sua ansia e tensione e frenesia*». Una personalità, come si evince da queste poche righe, che ovviamente non poteva essere facilmente imbrigliata. Nel-

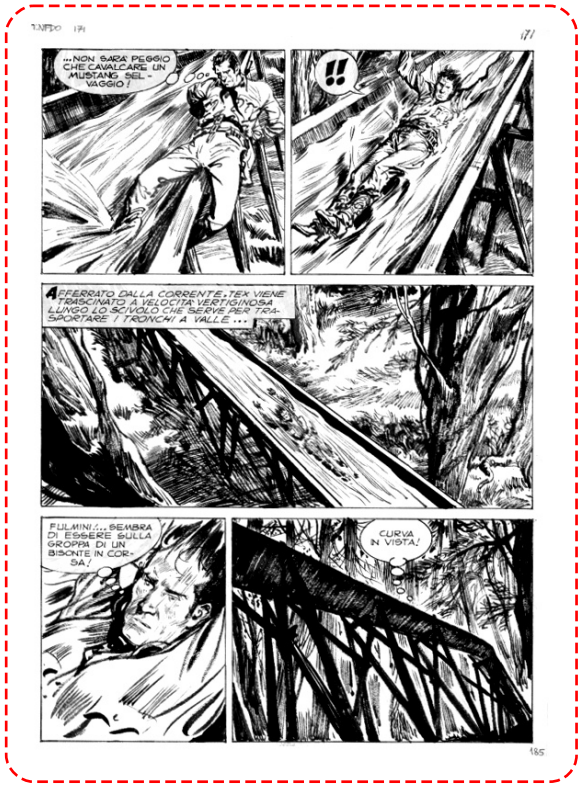


la parte introduttiva a "Tex Il Grande! " anche Decio Canzio descrive Buzzelli come il disegnatore dell'energia vitale e del movimento: «*i suoi personaggi mostrano una vitalità così sfrenata, traboccante e capricciosa che quasi ci ubriaca*». Le sue tavole comunicano energia, vibrano nell'epidermide dei protagonisti, scrive ancora Canzio: «*il disegno sembra deliberatamente non volere evitare il grottesco, l'eccesso del movimento, il peccato dell'espressione a ogni costo, la smania dell'azione*». Negli anni settanta, il suo stile sporco e roboante, bene esemplificato nella striscia sottostante tratta da "*La rivolta dei racchi*", gli valse da parte della stampa transalpina, l'appellativo di - Michelangelo dei mostri - o di - Goya italiano.



L' "affresco" sopra riprodotto mostra dei personaggi sgraziatamente bizzarri, grotteschi.

I suoi personaggi appaiono quasi deformati, metafora dei mali psichici e sociali del mondo. «*Non c'è nessun disegnatore di fumetti*» scrive Luca Boschi «*che come Guido Buzzelli sappia disegnare il male. Non il grande male delle sciagure e delle stragi, ma il piccolo e pervasivo male della meschinità, della stupidità, della deformità mentale, dell'impossibilità*». Guardiamo con attenzione alla somiglianza dei due individui che figurano nelle vignette in alto: entrambi si situano a metà strada tra l'ironia e l'angoscia dell'autore. Il primo è tratto da una tavola ambientata a Parigi tra le prostitute del Bois de Boulogne, il secondo personaggio proviene invece direttamente dalle tavole del Texone e incarna l'antagonista della storia, Max Patterson, figura degradante di uno speculatore che cerca con mezzi illeciti di accaparrarsi il monopolio del commercio dei prodotti boschivi dell'Oregon. Sono entrambi dei brutti ceffi, fisicamente ripugnanti nei loro volti smunti ed emaciati. La leggiadria Buzzelli la riserva alle sue eroine. Il Texone lascia spazio infatti a quella che Giromini chiama la vena "eroticomica" di Buzzelli. Senza che spazio sia ovviamente lasciato alla nudità, i due personaggi femminili di "Tex il grande!", Jane Thompson e Flora, sono entrambi resi anatomicamente dall'autore sotto il segno dell'opulenza. Osserviamo ancora una volta la stretta comunanza dei tratti fisiognomici delle due fanciulle ritratte sotto a sinistra, la prima in una tavola caricaturale e la seconda (Flora) in una vignetta dell'albo speciale. Secondo Giromini la sensualità incarnata dalle donne buzzelliane ricoprirebbe una nitida valenza metaforica: «*nudità come* intensità, *come eliminazione degli orpelli, come autopsia cruda in corpore vili...*». Ma le donne sono anche espressione del taglio naturalistico e perchè no, della vena "michelangiolesca" del disegnatore.



Per la Bonelli Buzzelli aveva già realizzato nel

1979 "*L'uomo del Bengala*" per la splendida collana de "Un uomo, un'avventura". Fu forse quel racconto drammatico e verosimile, suggerisce Carlo Scaringi, a far innamorare Sergio Bonelli delle tavole di Buzzelli. Ma il suo Tex, così diverso dal Tex abituale, che solo una parola - speciale - potrebbe descrivercelo bene, poteva trovare la sua giusta collocazione solo nella collana dei Texoni.

Proviamo a darne una sommaria descrizione. La resa del personaggio è facilmente accostabile al modello galleppiniano: un fisico solido, ben piantato, asciutto, quasi longilineo, il volto realistico, fatto di tanti tratteggi, morbidi e al contempo energici, dal quale traspare naturalezza, sincerità, ma anche tanta ironia. Un'enfasi beffarda caratterizza il protagonista del Texone, racconta non a caso Decio Canzio. Degli altri pards, se escludiamo Tiger e Kit Willer che compaiono in una manciata di vignette all'inizio della storia, Buzzelli si è dovuto confrontare solo con Kit Carson. Sfogliando le pagine del Texone le vignette mi suggeriscono subito un rapido confronto con il "sahib" Raven, protagonista de "*L'uomo del Bengala*". In effetti, i baffetti e il pizzetto, elementi in comune e fortemente caratterizzanti, potrebbero alla fine avvallare la tesi per cui Buzzelli, nel tratteggiare la figura del vecchio cammello, abbia fatto ricorso a un modello preesistente. L'ipotesi però non trova conferma, come facilmente si desume dalle vignette sottostanti.

La senescenza è uno dei tratti che maggiormente colpiscono del Carson buzzelliano, che conserva una sua profonda originalità, pur ricordando vagamente il vecchio ranger creato da Galep, al quale ancora una volta Buzzelli si è rifatto. Maggiore interesse ricopre invece la figura di Pat Mac Ryan, il forzuto irlandese, gigante buono della storia, una delle primissime scritte dal giovane Claudio Nizzi.

Erculeo e aitante, collo taurino, spalle possenti, braccia poderose, Pat è sempre riconoscibile. Non è la virilità però l'elemento portante del personaggio, ma le esilaranti espressioni facciali dalle quali traspaiono emozioni e stati d'animo che permettono all'autore di esprimere tutta la sua creatività, assecondando al meglio la briosa sceneggiatura di Nizzi. Grande Guido Buzzelli!

La prova del fuoco

Un Ranger del Texas per nemico

di Sam Stone

"La Prova Del Fuoco" è il titolo della terza storia di Pasquale Ruju, al suo debutto sulla serie regolare. In passato aveva scritto infatti altre due avventure: "Nella Terra dei Klamath" pubblicata sull'Almanacco del West del 2004 e "La Palude Nera" che venne stampata sempre sulla serie degli almanacchi nel 2008, ma che in realtà fu la prima storia con la quale l'autore si avvicinò al mondo di Aquila della Notte. Queste due storie furono accolte con giudizi non proprio entusiasmanti; chi frequenta o più semplicemente legge i vari ritrovi di appassionati del Web, troverà infatti fiumi di critiche piovute su queste prove e sullo sceneggiatore, spesso segnato come un autore che non ha cominciato col "botto" (come Boselli e la sua "Il Passato di Carson" per intenderci), ma ha anzi raccolto i difetti e la verbosità del Nizzi degli ultimi anni. Personalmente invece reputo di buon livello quelle prime storie apparse fuori dalla serie regolare, anche se non nascondo che dalle pagine traspare un po' di emozione e forse "paura" da parte dell'autore nei confronti dell'universo texiano. Infatti negli almanacchi Ruju non ha osato inserire elementi innovativi o varcare quei sentieri "pericolosi" che permettono di apportare una ventata di freschezza e originalità alla serie che talvolta ripresenta elementi ripetitivi che alla lunga possono stancare qualche lettore, specialmente quelli dell'ultim'ora! Ed è anche per questi motivi che il suo arrivo sulla serie inedita (la serie più prestigiosa che continua inesorabile dal 1948!) era tanto, ma tanto atteso. Atteso sia dai lettori meno aperti e meno disposti nel dare fiducia all'autore, lettori che forse, non nascondiamolo, sono un po' affetti dal morbo di "prevenzione" che miete continuamente vittime, e atteso dalla fetta di lettori che adorano la serie incondizionatamente, tra i quali includiamo anche quelli che leggono le storie senza badare tanto alla firma riportata sul "tamburino" di pagina due!

E Pasquale Ruju esordisce sulla serie regolare con una vera e propria "prova del fuoco", mai titolo fu tanto azzeccato. Il suo debutto curiosamente corrisponde alla chiusura della fascia 500, cominciata ben otto anni fa (eravamo nel Luglio del 2002) con il ritorno in

campo del temibile Mefisto (n. 501 e seguenti)! Di acqua sotto i ponti, in questi otto anni, ne è passata molta. Di avventure Tex ne ha vissute tante, è sfuggito a diversi agguati, ha affrontato nemici a volte terribili, altre volte soltanto miseri rubagalline di cui non ricordiamo nemmeno più i nomi e l'aspetto, tanto erano anonimi. Storie di buon livello, storie meno riuscite, storie definite dai più indecenti. Disegnatori che hanno appeso la matita al chiodo per sempre, altri invece che sono arrivati e hanno allargato lo staff texiano facendolo lievitare ad un numero che non si era mai visto. Nizzi in fase di ritiro e contemporaneamente l'arrivo di nuovi autori: Faraci, Manfredi e appunto Pasquale Ruju. Ne abbiamo viste e lette veramente tante, ma possiamo affermare che nessun autore in questi otto anni ha osato così tanto, come ha dimostrato di saper fare quest'ultimo in questo suo speciale debutto. Con questo non voglio dire che non ci siano state storie buone, ottime o indimenticabili, anzi di esempi ne abbiamo avuto anche negli ultimi Texoni e qualcosa si è visto anche recentemente sulla serie regolare. Ma questa storia ha provocato emozioni che non provavamo da anni, chi scrive è rimasto in trepidante attesa, colmo di curiosità, fino alle ultime vignette della seconda parte.

La storia.

Ruju sceglie una trama dal sapore Western classico: una banda di criminali famosa nel territorio per i suoi colpi e per la sua aggressività. Avversari temibili e pericolosi, belve sanguinarie che si lasciano dietro, ad ogni colpo, il corpo senza vita di qualcuno che si era ribellato o che aveva semplicemente fatto perdere del tempo. Il leader della banda è il pericolosissimo Tom McDormand e l'ultima rapina alla banca federale di Tucson ha fruttato ben duecentomila dollari. Sulle loro tracce si sono già buttati i Rangers: Jack Loman un vecchio amico di Tex e Carson, e il figlio Michael alla sua prima missione (da cui il titolo del primo albo "La Prova del Fuoco"). Ovviamente la pista dei due pards si intreccia subito con quella di Loman, e da quel momento comincia l'avventura che assumerà toni drammatici, talvolta violenti e anche tristissimi man mano che il lettore si avvicinerà allo spettacolare finale.

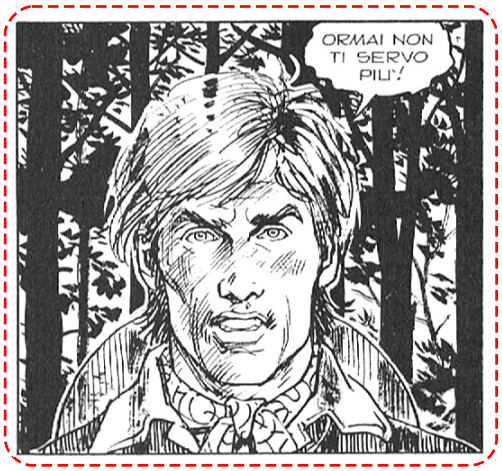
L'autore gioca appunto sul lato più tragico della vicenda, riuscendo a darle un tocco originale e oserei dire inaspettato. La sequenza della morte di Michael Loman è il fulcro dell'intera storia, successivamente gli avvenimenti si susseguiranno con un ottimo ritmo, lasciando il lettore a bocca aperta ma soprattutto ansioso di dare una risposta alle numerose domande che l'autore ha sparso sapientemente qua e là nelle duecentoventi pagine.
Per una volta non sono tanto i cattivi a sorprendere, nonostante siano descritti come feroci sanguinari, ma ciò che determina inte-

resse è l'evoluzione del carattere di Jack Loman. Ci viene descritto come una leggenda del West, temuto dai fuorilegge per la sua abilità, il suo fiuto e la sua tenacia nel risolvere le missioni più rognose. In pratica è famoso e autorevole quasi quanto Tex e Carson. Ma tra Loman e Tex c'è una grossa differenza di carattere, forse più che altro da addebitare a dei nervi fin troppo deboli. Davanti alla morte del figlio, Loman non riesce a reggere il dolore e comincia una sorta di battaglia completamente personale, giurando sulla tomba di Michael che non avrebbe trovato pace finchè l'ultimo componente della banda non fosse stato seppellito. Molti si chiedono come si sarebbe comportato Tex in una situazione del genere. Ricordiamo che egli ha avuto esperienze alquanto tragiche nella sua vita, come ci viene raccontato ad esempio ne "Il Giuramento" (nn. 104-106) con la rievocazione della morte della moglie Lylith e la successiva ricerca dei veri colpevoli, oppure ne "L'uomo senza Passato" (nn. 423-425) con la scomparsa del figlio Kit creduto morto nelle acque di un fiume. Per me non ci sono dubbi: Tex avrebbe rovesciato l'inferno pur di catturare o eliminare i colpevoli, ma non si sarebbe mai sporcato le mani con sangue innnocente, come invece non ha avuto alcuna esitazione a fare il Jack Loman di questa avventura. Nonostante Tex nelle vignette finali si dimostri un po' scettico e lasci qualche incognita su come sarebbe stato il suo comportamento in un caso simile, il suo discorso a pag. 112 del primo albo scioglie ogni incertezza: «*Anch'io non vado tanto per il sottile, quando c'è da strigliare qualche testa calda.... ma non posso permettere che un Ranger, anche se è un uomo del valore di Jack Loman, se ne vada in giro comportandosi come una belva sanguinaria. Jack ha passato il segno. C'è un confine che ci divide dai fuorilegge a cui diamo la caccia. Un confine sottile, a volte. Ma quel confine non deve essere mai superato*». Se non bastasse questa frase e il suo comportamento nei momenti più tragici delle storie sopra citate, un'ulteriore prova dell'integrità morale e del perfetto valore di giustizia del nostro eroe viene provata nel secondo albo (n. 599 "Un Ranger per nemico"). L'autore pone Tex in una situazione analoga a quella di Loman: il figlio viene ferito gravemente dall'ormai folle Jack, che arriva addirittura a pensare che i Willer siano complici dei banditi.

Il nostro appare provatissimo; qualcuno ha definito la scena troppo esagerata (forse anche per i disegni di Seijas), ma io penso che il suo comportamento sia quanto di più naturale possa aversi in un padre che trova il proprio figlio ferito mortalmente ed in quello stato! Tex però non impazzisce, mantiene saldi i suoi nervi e le sue successive decisioni. Porta il figlio al villaggio e lo affida alle cure dello stregone Nuvola Rossa (apprezzatissimo il suo ritorno ed un applauso a Ruju per essersene ricordato) considerato anche da Carson - più in gamba di tanti medici della zona - e parte alla ricerca di Loman, con l'intenzione di fermarlo ad ogni costo.

Parecchie scene sarebbero da citare e che sicuramente rimarranno indimenticabili: su tutte la

sequenza che vede protagonista Due Corvi, con l'atroce agonia resa spettacolare anche grazie ai superbi disegni di Seijas. Oppure l'attacco da parte degli Apaches ribelli al convoglio con le scorte alimentari dirette alla riserva Navajo, con l'eroica impresa di Tex che si getta da solo contro gli assalitori. Però quello che il lettore apprezzerà di questa storia, sono soprattutto le numerose sequenze staccate dalla trama principale (puro stile GLB) come i dialoghi tra i pards (bellissimo quello in cui Carson cerca di lenire i sensi di colpa del pard che si sente quasi responsabile della morte del figlio di Loman), oppure la preoccupazione di Tex nel far arrivare le scorte preziosissime alla riserva, comprese le battute di caccia di Kit Willer – Dente di Volpe e di Tiger – Carson. Scene "inutili" ai fini della storia, ma che richiamano lo stile caratteristico del creatore della serie, spesso dimenticate (non so se e quanto intenzionalmente).



Tra gli "ingredienti" originali vale la pena citare anche le visioni di Loman, che rivede il figlio accanto a lui fino alla fine e che funge da guida nella sua vendetta. Potremo ricordare ancora il "protagonismo" di Carson, calato in una serie di scene di vita quotidiana davvero interessanti, un Kit quasi slegato dall'ingombrante figura del pard Tex Willer. L'emancipazione del vecchio cammello si evidenzia ad esempio attraverso la lontananza (addirittura due settimane) a Tucson, il ritorno nella riserva e la comunicazione di importanti notizie su Loman e le sue rappresaglie. Molto scalpore ha suscitato anche l'enigmatico sorriso della squaw navajo ammirevolmente reso da Seijas.

«*Non c'è alcun mistero particolare*» racconta Ruju. «*Nella prima stesura della sceneggiatura Carson rivolgeva una battuta alla giovane squaw che gli serviva la cena (un "Oh, grazie tesoro!", se ricordo bene). In seguito ho eliminato quella battuta per questioni di spazio, e anche perché mi pareva un po' fuori luogo, nel contesto. Garcia Seijas, però, ci ha messo un sottotesto (anzi, un "sottodisegno") da par suo, di qui l'espressione della fanciulla...*».

Molto toccante e amarissimo il finale, forse con leggeri rimandi allo stile di Nolitta, ma che mi ha toccato come poche altre storie sono riuscite finora a fare.

In mezzo alle tante critiche piovute su questa storia, che come si è capito da quanto ho scritto non condivido, si addossa a Pasquale la colpa di non aver utilizzato Tiger. In effetti il pard navajo nella storia non ha alcun fine e lo ritroviamo (come spesso sta accadendo ultimamente) segregato nella riserva, mezzo ammutolito. Spero che qualche autore riesca a dargli nuova linfa vitale, ma questa storia è perfetta così: Tex agisce da solo per gran parte dell'avventura, proprio come un angelo vendicatore, proprio come quel giustiziere che Gianluigi Bonelli ci ha fatto conoscere e amare per tante, tantissime pagine!

Ci sarebbe da scrivere ancora moltissimo su questa storia, ma secondo me è giusto che il lettore la legga senza prima aver ricevuto troppe informazioni che ne rovinerebbero il gusto e l'attesa!

I ribelli di Cuba

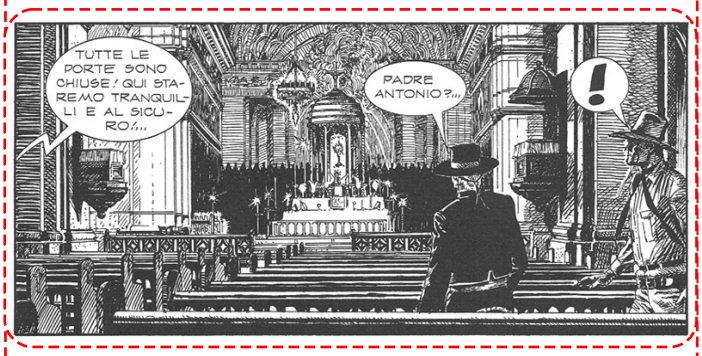
Tex si traveste da Diabolik e sbarca nella Baia dei porci

di Virgin

"I ribelli di Cuba" è un prodotto che si presenta bene, per una moltitudine di ragioni. Anzitutto, per le aspettative che erano venute a crearsi attorno all'intero progetto: dopo il successo ottenuto dalla coppia Boselli-Frisenda col precedente texone "Patagonia", molti seguaci della serie si attendevano una storia di pari livello, o addirittura superiore. Altro elemento capace di destare curiosità è stato certamente l'esotismo dell'ambientazione: certo, Cuba non può vantare il fascino dell'Argentina, ma per il proprio esordio sulle pagine di Tex può contare su un disegnatore autoctono, quell'Orestes Suarez che per anni è stato uno dei migliori disegnatori in forze all'indimenticato Mister No, donando addirittura un volto al padre dell'eroe, Jerome Drake senior, nell'avventura "Vent'anni dopo". A ciò si è aggiunto il grande ritorno di Guido Nolitta, che dopo aver fornito lo spunto per diversi episodi degli ultimi anni è finalmente accreditato quale autore del soggetto. Ed è proprio Guido Nolitta, nelle vesti dell'editore Sergio Bonelli, ad offrirci quella che costituisce la pagina migliore di questo texone: dopo essere usciti dall'edicola, soddisfatti dell'acquisto compiuto (la copertina è al solito tutta da gustare, senza contare la sensazione, che si rinnova ad ogni texone, di acquistare un autentico gioiello per la modesta cifra di cinque euro e ottanta centesimi), ci si ritrova infatti a leggere l'editoriale. Dopo ventiquattro volumi, la presentazione di Sergio Bonelli ha assunto quasi i toni familiari di una chiacchierata con un parente lontano, e questa non fa eccezione. Anzi, è più scoppiettante e simpatica del solito, poiché l'affabile editore prende a rievocare il primo incontro con Orestes Suarez in occasione del Tercero Encuentro Iberoamericano de Historietistas avvenuto a Cuba nel 1994. Al di là del nome roboante della manifestazione, Sergio Bonelli è al solito abilissimo nel tratteggiare una realtà, quella del fumetto cubano, povera di mezzi, ma non di idee. Il tono della rievocazione ha caratteri quasi picareschi, tanto che pare di trovarsi davanti ad una di quelle scene che hanno reso la serie di Mister No un fenomeno ancora oggi ineguagliato. Ma non ci troviamo di fronte ad una nuova avventura del pilota amazzonico, bensì al cospetto dell'ultima incarnazione dell'avventura texiana targata Boselli, l'episodio conclusivo di un'ideale trilogia cominciata trent'anni fa da Nolitta con la panamense "Giungla Crudele" e proseguita poi l'anno scorso col già citato speciale argentino "Patagonia". Rendiamo dunque onore agli autori analizzando gli elementi caratteristici di questa storia.

Innnanzitutto, come già detto, l'esotismo ricopre un ruolo essenziale. I lettori di Tex, a differenza di quelli di Zagor, non sono abituati ai viaggi al di fuori del continente nordamericano che tanto hanno fatto la fortuna del Re di Darkwood, ed è dunque naturale che la notizia di una trasferta susciti grande interesse nel pubblico. La fascinazione, tuttavia, sarebbe perfettamente inutile senza un'ambientazione

capace di tenere testa alle attese, e su questo aspetto Boselli è riuscito a non deludere: anche grazie ai meticolosi disegni di Suarez, l'intera sequenza ambientata a La Habana coinvolge piacevolmente il lettore con le proprie vivide atmosfere notturne. In particolare, giustamente lodata da Sergio Bonelli nella propria presentazione è la ricostruzione della Catedral de San Cristobal che fa da palcoscenico al duello fra Tex e il tenente De Zuñiga.



Un altro elemento, inscindibile dall'esotismo, è l'acclamato ritorno della magia e del sovrannaturale sulle pagine di Tex, incredibilmente latitanti negli ultimi due decenni. La trattazione dell'argomento è nel complesso soddisfacente, e siamo fortunatamente lontani dalle deludenti ingenuità nelle quali Nizzi, in contemporanea alla pubblicazione di questo texone, è caduto sulle pagine della serie mensile. Rispetto al passato si può tuttavia notare una forte differenza nelle movenze utilizzate da Boselli nell'affrontare il tema soprannaturale: se i suoi primi due esperimenti in merito, "La luce dallo spazio" e "Il ritorno del Morisco", ricordavano molto lo stile bonelliano, anche grazie al tratto di Letteri, "I ribelli di Cuba" conferma la tendenza già vista in "Omicidio in Bourbon Street" ad avvicinarsi un poco alle atmosfere di Dampyr, con piglio più moderno, seppur sempre distante dai contenuti orrorifici della serie dedicata al cacciatore dei vampiri. Aggiungiamo all'elenco anche l'elemento della ribellione e della lotta per l'indipendenza e avremo un'idea abbastanza completa degli ingredienti principali di questo speciale. Certo, c'è anche il tema del rapimento di un fanciullo ad un padre facoltoso e la conseguente ricerca del puer, ma si tratta di un puro pretesto per giustificare la trasferta del nostro eroe. Si può infatti osservare come il soggetto di Guido Nolitta sia tutt'altro che rigoroso: si parte con questo spunto, che viene poi abbandonato per l'intera durata dell'avventura e ripreso soltanto alla fine, con ben poca convinzione. Dal soggetto, dunque, sarebbe stato lecito attendersi qualcosa di più, tenendo conto del fatto che vi era una persona ad occuparsi soltanto di quello.

La sceneggiatura di Boselli, invece, si mantiene su livelli quasi impeccabili fino a metà storia. La scena iniziale, che mostra Rayado mettersi in contatto con Maître André, come già detto ha un tono vagamente dampyriano, e non si tratta di un elemento spiacevole. Notiamo che Marina Sanfelice, per il lettering delle battute recitate dal serpente di fuoco, ha adottato il medesimo carattere utilizzato nell'impressionante ouverture dello speciale "Il profeta Hualpai". Qui l'atmosfera ha ben poco della misteriosa poesia che aleggiava sulle insolitamente curate tavole di Mastantuono in apertura allo speciale di tre anni fa, ma è meglio una partenza lenta rispetto ad uno scatto precipitoso destinato ad una goffa caduta. L'impressione di un esordio sottotono viene amplificata dalle scene successive, che vedono Tex arrivare alla villa del ricco Picard: il nostro eroe svela immediatamente la propria grinta, per incontrare poi Montales e il padrone di casa. Seguono otto pagine di dialoghi nelle quali si fa il punto sulla missione che Montales e Tex dovranno intraprendere, una sequenza che condensa, come in una sorta di prologo eu-

ripideo, il significato e le caratteristiche della vicenda: lodevole è prima di tutto la scelta di Boselli di ispirarsi alla realtà storica senza però lasciarsene ingabbiare. Abbiamo così, invece di una paludata ricostruzione antiquaria, una storia tipicamente avventurosa che non disdegna di alludere ad avvenimenti e situazioni politico-sociali realmente verificatesi. Purtroppo a tratti si può notare un lieve scivolamento nella retorica, più da ideologo che da uomo di cose devoto soltanto alla realtà effettuale, ma tant'è.

Nelle scene successive, il ritmo comincia ad accelerare: il domestico Etienne viene fortunosamente smascherato da Tex, e si suicida per la vergogna. Da qui parte una lunga e appassionante caccia notturna nella quale Tex, accompagnato da Montales e da due uomini di Picard, Martin e Roger, si mette sulle tracce dei rapitori fino a giungere al tempio di Maître André. Questa significativa sequenza costituisce indubbiamente uno dei migliori momenti della storia: la scena nella locanda ha un sapore tipicamente texiano, seppur con un'atmosfera di sottofondo cupa e notturna. Il successivo cammino nella palude ricorda un poco l'avvicinamento a Maison Estrahan visto nel terzo albo di "Omicidio in Bourbon Street": le scene confuse e precipitose dell'altro episodio lasciano qui posto a combattimenti più facilmente comprensibili, ma manca quel senso di azione mozzafiato dell'antecedente, oltre al naturale carisma e alla simpatia dei cajun presenti nell'ultima avventura ambientata a Nouvelle Orléans. Arrivati al tempio, Tex e compagni si trovano davanti a ben due nemici: Maître André e il forzuto tirapiedi Zambo. Dei due, il massiccio negro sembra l'unico capace di dimostrarsi temibile, ma Tex lo stende dopo un combattimento lungo mezza pagina. Segue l'interrogatorio di André con annesso pestaggio, ma un misterioso incendio ustiona a morte il simpatico sacerdote, che ormai in fin di vita mormora a Tex un'indicazione circa la pista da seguire.

Riteniamo valga la pena soffermarsi un poco su quest'ultima scena, in quanto vi si possono intuire i medesimi difetti che, a nostro parere, impediranno la riuscita della storia: le rivelazioni rilasciate da un morente sono non soltanto un illustre topos letterario (quanti non ricordano, nel ventesimo libro dell'Iliade, lo sfortunato Ettore che, col collo trapassato da una lancia, inveisce per ore contro Achille?), ma anche un espediente narrativo molto sfruttato nella saga di Tex. Il che non sarebbe necessariamente un male, ma qui la struttura dell'intera scena trasmette una sgradevole sensazione di meccanicità, come se a Boselli fosse mancata la forza che in passato lo ha portato a rivisitare genialmente quelli che possono apparire come passaggi obbligati per la serie. Se non altro, abbiamo avuto l'occasione di vedere un Tex duro come non capitava da tempo. Il cambio di scena successivo, che ci trasporta a La Habana, oltre a segnare l'inizio di quella che costituisce la sezione migliore della storia, conferma lo sceneggiatore quale uno dei migliori interpreti della figura di Tex: lo screzio con De Zuñiga è già passato negli an-

nali della storia texiana, ed è un'ottima prova di come Boselli, sovente accusato di distaccarsi eccessivamente dalle tracce di Gianluigi Bonelli, sia in grado di recuperarne felicemente gli stilemi. Nonostante una certa verbosità, il tema di Tex e Montales in incognito viene sfruttato con consumata abilità, da un Boselli che più spesso di altri autori si diverte a tratteggiare i nostri eroi sotto falsa identità: le scene al porto sono divertenti, così come le successive all'albergo. Poi i nostri due avventurieri vengono attirati in trappola dal livoroso De Zuñiga nella già citata Catedral de San Cristobal, ove Tex viene sfidato con la sciabola dall'impennacchiato tenente. Il duello, invero, è tutt'altro che memorabile; in parte la colpa è delle figure di Suarez, torreggianti come statue greche ed appunto dinamiche come pezzi di marmo, ma anche di Boselli: uno dei commilitoni di De Zuñiga decide di intervenire con un colpo di pistola, ma nella convulsione della lotta ad incappare nel proiettile al posto di Tex è il tenente. Un espediente a quanto pare molto apprezzato dall'autore, al punto da essere riproposto anche su Dampyr, seppur con modalità che sfociano nella comicità, come nel finale de "L'amante del vampiro". Tex si libera di un altro soldato scagliando una sciabola a guisa di shuriken, mentre Montales sottrae un fucile ad otturatore scorrevole, fulmina un militare, fra una vignetta e l'altra espelle il bossolo manovrando la manetta dell'otturatore (operazione che richiede quattro-cinque secondi buoni) e uccide un altro soldato rimasto imbambolato a fissare il muro della chiesa. L'intera scena evidentemente non funziona, ma non ci sentiamo di incolpare qualcuno in particolare: oltre al fatto che le assurdità oplologiche sono connaturate alla serie fin dalla nascita (nonostante il crescente rigore degli ultimi lustri), il tutto è probabilmente dovuto ad una cattiva interazione fra sceneggiatore e disegnatore, oltre ad una scarsa conoscenza dei reali tempi di caricamento dei fucili ad otturatore scorrevole. Ma si tratta di minuzie che lasciano il tempo che trovano. In ogni caso, dopo aver sopraffatto una mezza dozzina di soldati cubani in preda ad un evidente sopore, i nostri due eroi riescono a sgusciare fra le maglie della rete dell'esercito e ad imbarcarsi su un treno diretto verso oriente. Spiace dirlo, ma da qui in poi la storia, che seppur zoppicando era riuscita in qualche modo a sostenersi, convince sempre meno: l'apparizione dei mambises e la conseguente fuga di Tex e Montales è confusa e affrettata, e scorre via senza lasciare il segno, a parte Tex che osserva senza fiatare i ribelli che sparano vergognosamente nella schiena ad un soldato in fuga. Si prosegue con l'arrivo al campo dei mambises e i conseguenti dialoghi fra essi ed i nostri eroi: scambi di battute rutilanti, retorici, che suonano estremamente fasulli, con una cascata di complimenti che a noi non paiono fastidiosi, ma che indubbiamente saranno rimarcati da chi ne rimprovera all'autore un utilizzo troppo frequente. Ciò che più stupisce nelle scene incentrate sui mambises è la perdita totale del senso di realtà: Boselli ammira queste figure, ciò è evidente, e questo trasporto lo porta a slanciarsi in sviolinate infuocate e sovente ridicole, assai lontane dal pragmatismo schietto e disincantato del grande Gianluigi Bonelli. Non crediate, tuttavia, che noi si voglia giudicare un autore sulla base della vicinanza nei confronti del creatore della serie: sarebbe sbagliato, ma soprattutto irrispettoso nei confronti di una persona chiamata a scrivere nuove storie di Tex. Tali scene, tuttavia, risultano molto poco spontanee, oltre che decisamente mal riuscite.

Chiusa la lunga sezione dedicata ai mambises, ci ritroviamo nell'estancia di Don Rafael, il quale deve affrontare una falsamente amichevole visita di quello che senza dubbio ri-

sulta il personaggio più simpatico della vicenda, vale a dire il colonnello Agreda: i dialoghi sono scritti con intelligenza, e gli scambi di battute stridenti, ma venati di ironia, fra la moglie del possidente ed Agreda, sono piacevoli e ben condotti. Segue la scoperta (da parte di noi lettori, fortunatamente, e non dei voluntarios) che Tex, Montales e alcuni ribelli sono effettivamente nascosti nell'estancia, poi una marcia nella foresta con relativa liberazione di prigionieri, al termine della quale i nostri eroi si trovano a pianificare l'assalto ad una sorta di linea gotica ante litteram: La Trocha.

Da notare come, progettando l'attacco, Tex esprima la volontà di attaccare la fortificazione da "un punto meno sguarnito": considerata la situazione qualcuno potrebbe osservare che non si tratti di una linea d'azione molto logica, ma non dimentichiamo che Tex è un eroe e dunque agisce soprattutto per il divertimento dei lettori. Rimane un'unica perplessità: se il "punto meno sguarnito" è difeso da tre soldati col quoziente intellettivo di un carapace, non osiamo immaginare come debbano essere ridotti i "punti più sguarniti". Se ci avete perdonata per questa facezia, vorremmo far notare un aspetto della scena sul quale molti hanno puntato il dito: escludendo il texone dell'anno scorso, già criticato per questi aspetti, mai s'era visto un Tex gratuitamente crudele. Qui vediamo Aquila della Notte tendere un agguato a due soldati (che per quanto ne sappiamo potrebbero essere onesti padri di famiglia mandati al fronte di malavoglia) e, invece di stordirli, accoltellarli a sangue freddo. Vedendo la stucchevole correttezza politica che ha in parte rovinato il Tex degli ultimi anni, scene di questo genere stupiscono, in quanto i lettori, pur essendo abituati alle gesta di un eroe ruvido e violento, mai l'hanno visto nei panni di un assassino o, più in generale, di un personaggio negativo. Personalmente non siamo d'accordo con gli appunti talvolta mossi a Boselli (scarsa centralità dell'eroe, numero eccessivo di comprimari, trame non lineari e via dicendo), ma questa violenza gratuita ci pare una mancanza assai grave, in quanto stravolge le coordinate di un personaggio che dovrebbe essere positivo in ogni aspetto. Forse sono cambiati i tempi, e per rimanere interessante Tex non può fare a meno di strizzare l'occhio a Diabolik, tuttavia ciò che più stupisce è come tali cadute non siano venute da chi ha avuto a che fare col re del crimine (un Tito Faraci finora impeccabile), ma da colui che probabilmente in quanto a conoscenza texiana è secondo soltanto a Gianluigi Bonelli.

Archiviata questa brutta pagina, ci troviamo di fronte ad un altro scambio di parole fra Julio ed Alonso al termine del quale un cecchino cubano fa fuori il malcapitato schiavo. Ci dispiace, sinceramente, perché trattasi di un'occasione perduta per levarci dai piedi quell'Alonso che più di altri ha contribuito e contribuirà ad affossare la storia. Una volta eliminato il cecchino, segue una scenetta incentrata sul cadavere del machetero, che Don Ra-

fael vuole seppellire “in terra libera”: il sapore che si sente è più o meno quello di un’Antigone involontariamente parodiata, con dialoghi che, una volta di più, superano la frontiera del fasullo.

Con un rapido cambio di campo, facciamo la conoscenza di quello che avrebbe dovuto essere l’indimenticabile cattivo, vale a dire il mayombero de palo Rayado, il quale approfitta della reverenza del fratello Dada per esercitare il potere. Ci viene anche offerta una profezia simile a quella ricevuta dal ben più carismatico Narvaez nell’indimenticabile "Terra di confine", dopo di che facciamo la conoscenza col piccolo Matt Picard, al solito confinato nel proprio ruolo di motore dell’azione privo di qualsiasi funzione empatica. Segue, dopo l’epifania del serpente di fuoco, l’incontro fra i mambises guidati da Tex e quelli di Dada, i quali trovano un accordo per rovesciare il regime di terrore imposto da Rayado. Da qui in poi, le sorti della storia si risollevano: forse un po’ in ritardo, a cinquanta pagine dalla fine. Finalmente, le scene ambientate nel villaggio di Rayado sono spettacolari e divertenti, certamente avventurose, e pur soffrendo di una sbrigativa accelerazione che confonde un poco l’azione, l’insieme regge bene. Anzi, la concitazione appare particolarmente adatta a sottolineare la crudeltà dello scontro fratricida, e l’apparizione del gran serpente di fuoco è un colpo impressionante che spariglia le carte in tavole e conferisce ulteriore drammaticità allo scontro. Non riusciamo a comprendere perché Rayado assalga Tex alle spalle e si limiti a disarmarlo con l’ascia, ma se avesse avuto un minimo di furbizia, addio Aquila della Notte!

Anche l’incontro parallelo fra Tex e Rayado da una parte e Montales e Matt Picard dall’altra è un’occasione ben sfruttata, nonostante la prevedibilità degli esiti. Ciò permette, tuttavia, la risoluzione felice della vicenda: purtroppo, siamo soltanto a pagina duecentosedici, e quello che aveva avuto le sembianze di un gran finale per una storia nient’affatto memorabile si rivela invece essere un fuoco di paglia lungo appena ventisei pagine. I nostri eroi tornano al villaggio dei mambises, dove possono espletare le verbose formalità di rito per poi accompagnare Don Rafael sulla via per l’estancia. Ciò che segue costituisce probabilmente una delle migliori pagine di comicità involontaria mai offerte nella saga di Tex: Agreda, proprio il simpaticissimo colonnello del quale si erano perse le tracce, è tornato con i propri uomini alla piantagione, rinchiudendo parte degli schiavi nella casa coloniale ed organizzando un gigantesco barbecue con la gentilezza di inserire anche la moglie di Don Rafael nel menu. Troviamo il possidente inginocchiato sulle rovine sfrigolanti della casa, e fin qui tutto bene. Tex e Montales, poco distanti, promettono vendetta. Don Rafael si rialza e, davanti alla folla di schiavi radunatasi nel cortile, attacca una filippica che sembra riesumata dagli annali della peggior politica italiana, promettendo libertà, vendetta e clemenza. Gli schiavi lo acclamano e gli offrono

caloroso appoggio, e sembra quasi di trovarsi ad un convegno del PDL magicamente trasportato a Cuba. C'è perfino un commosso Alonso che versa lacrimoni degni di Paperino, portandosi una mano al volto. Forse si tratta di una delle migliori occasioni presenti all'interno della trama, e dispiace vederla sprecata in tal modo: si sarebbe potuta imbastire una scena toccante e profonda, e invece ci si ritrova davanti ad un teatrino che sa molto di agiografia propagandistica. È veramente un peccato vedere Boselli, artefice di molte delle più intense pagine della serie, offrire uno spaccato così superficiale.

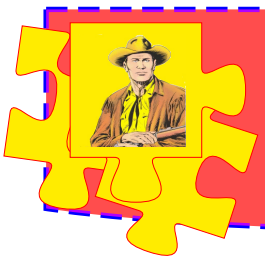
I nostri eroi si mettono in caccia, rapidissimi: mancano dodici pagine alla fine e bisogna fare presto! La colonna di soldati viene sbaragliata in poco più di una pagina, Agreda viene catturato e sfidato a duello da Don Rafael. Anche qui c'era il materiale per costruire una scena dal forte contenuto simbolico (la spada caduta nel fango costituisce una sottile e potente allegoria dell'agire di Agreda), ma ancora una volta l'occasione non viene sfruttata: una pagina di dialogo sulla schiavitù e poi una striscia di duello, che vede il simpatico colonnello spagnolo finire infilzato come un pollo. Ora che l'alto ufficiale è morto, permetteteci di recitare, a mo' di threnos funebre, una impressione che abbiamo avuto: anche a voi Agreda è sembrato una sorta di Hans Landa dall'aria latina? Non sarebbe la prima volta che Boselli anticipa in qualche modo Quentin Tarantino ("I ribelli di Cuba" è infatti stato scritto prima di "Bastardi senza gloria"): pensate alle somiglianze fra la Sposa e la Vedova, o ad altri aspetti di "Kill Bill" che richiamano il texone "Gli Assassini" (l'associazione di sicari, la donna e la ricerca, a distanza di anni, di un gruppo ben definito di assassini): si tratta di assonanze senza dubbio casuali, ma permetteteci di dire che, se il fumetto non fosse un mezzo espressivo tanto bistrattato, Boselli sarebbe indubbiamente in grado di dare lezioni ad un regista di nostra conoscenza. Ma, si sa, la narrativa onesta non paga. Dove eravamo rimasti? Ah, certo, alla morte di Agreda, a tre pagine dalla fine. Tre pagine dedicate ad un addio con dialoghi purtroppo stucchevoli quanto gli altri che l'hanno preceduto, ed un buffo Matt Picard che si mostra dispiaciuto di lasciare Cuba, il che ci lascia sospettare che Rayado riuscisse nel ruolo di bambinaia assai meglio di come sia riuscito nelle vesti di cattivo. Don Rafael ci offre un'altra sviolinata retorica sulla schiavitù, promettendosi di combattere per la libertà in modo da onorare la memoria della moglie (dovrà pur sempre sfogare i propri istinti, no?), e finalmente i nostri eroi, al grido di "Cuba Libre" possono partire sulla barca a remi che li porterà a bordo della Dolores.

Tex e Montales hanno portato a termine il proprio dovere, ma noi non ancora: quali sono le riflessioni che ci ha lasciato la sceneggiatura di questo texone? Ci è sembrato di trovarci al cospetto di un Boselli incatenato, forse a causa del soggetto di Nolitta. Se ne ricava l'impressione di un autore che cerca di piacere alla frangia di lettori più conservatrice che l'ha sovente criticato: Tex è onnipresente, la trama è lineare, i comprimari privi di spessore. Non sappiamo se tali cambiamenti siano volontari o meno, ma contribuiscono ad irrobustire la sensazione di trovarsi davanti ad uno stile ibrido e poco sentito dall'autore. L'azione, inoltre, risulta sempre compressa fra un dialogo e l'altro, scambi di battute spesso sovrabbondanti e retorici, oltre che molto ripetitivi, e ciò ha portato a presentare con un andamento eccessivamente accelerato scene topiche come il duello fra Agreda e Don Rafael. C'è da ammettere che, nonostante gli scompensi strutturali, i dialoghi fasulli ed i personaggi senza

spessore, la storia ha accontentato un po' tutti, mettendo d'accordo sia sostenitori che detrattori di Boselli. Qualcuno l'ha addirittura definita "ottima", ma noi rimaniamo dell'idea che, se questo fosse un ottimo episodio, allora i tre quarti della produzione texiana di Boselli dovrebbero superare ampiamente i cinquanta decimi di valutazione. Noi non ci eravamo annoiati tanto da tempo immemore. Abbiamo amato Boselli e sempre lo ameremo: soltanto, ci sembra che abbia perso un po' il gusto di elevarsi verso quel sublime che aveva raggiunto in episodi apparentemente meno importanti, rendendo memorabili anche storie brevi come "Eroe per caso". La mediocrità priva di fantasia espressa in questo texone è quanto di più inadatto vi possa essere ad un autore capace di creare Dampyr e di offrire prove eccezionali su Zagor e Tex, risollevando le sorti di entrambe le serie. Speriamo che Boselli torni a scrivere come ha dimostrato di essere ancora capace di fare con "La mano del morto", offrendoci capolavori d'intensità che facciano discutere e scatenino dispute sanguigne fra tradizionalisti ed innovatori. Intendiamoci, "I ribelli di Cuba" non è affatto una brutta storia: soltanto, abbiamo letto episodi meno noiosi, più emozionanti e più divertenti, perfino firmati dal Claudio Nizzi palesemente fuori forma degli ultimi anni.

Se la prova di Boselli può considerarsi fonte di perplessità, anche i disegni di Orestes Suarez suscitano reazioni contrastanti, seppur sotto aspetti diversi. Anzitutto, di Suarez ha sorpreso la precisione e la cura dei particolari: nella serie dei texoni si sono alternati autentici capolavori grafici ad altre prove decisamente al di sotto della decenza, soprattutto negli ultimi tre lustri, dunque fa piacere notare come il maestro cubano appartenga a quella categoria di disegnatori che non hanno timore di faticare, al pari delle nuove, bravissime reclute come Piccinelli, Rossi, Del Vecchio e Bruzzo. Nelle duecentoventiquattro curatissime tavole de "I ribelli di Cuba" non vi è nemmeno una scorciatoia, il segno procede tracciando i particolari senza esitazione, regalando atmosfere vivide e dando vita ad un mondo sporco ed accurato che non perde di credibilità nemmeno di fronte agli avvenimenti più incredibili, come le apparizioni dei serpenti di fuoco. L'unico punto debole dei disegni di Suarez è costituito dalla consistenza statuaria delle figure, che spesso viene approfondita a scapito della dinamicità, come è possibile notare nelle sparatorie e nei duelli che costellano l'avventura. Si è anche osservato come la sceneggiatura di Boselli manchi di personaggi degni di essere ricordati, e parte della responsabilità è della recitazione delle figure di Suarez, caratterizzate da grugni indecifrabili, indifferenti ed alienati (probabile che il disegnatore si sia ispirato ai volti felici dei propri compatrioti dopo decenni di assennata guida castrista), alterati soltanto da ghigni sadici che vorrebbero essere sorrisi e da occhi sgranati che a seconda dei casi possono indicare terrore, sorpresa, disperazione, piacere, gioia o assenza di emozioni. Qualche espressione azzeccata c'è: vedere il Montales fuori di sé quando avvista el gran serpiente, oppure Don Rafael che trafigge Agreda nel duello finale, ma globalmente la recitazione può essere riassunta con l'espressione di Tex, quasi ininterrottamente truce anche quando la sceneggiatura di Boselli avrebbe richiesto un sorriso sardonico. Altrettanto si può dire del personaggio di Rayado: la caratterizzazione è convincente, ma a seconda delle vignette il diabolico mayombero sembra a volte un atletico culturista, altre la versione negra di Homer Simpson. Una prova, dunque, positiva a metà: attendiamo Suarez all'opera su una sceneggiatura meno ambiziosa, che dunque possa fare a meno di espressioni finemente cesellate. Una storia semplice e tutta azione sarebbe a nostro avviso il terreno ideale per il maestro cubano, che forse ha un po' esagerato l'atmosfera seriosa della serie di Tex. Il grande talento e l'esperienza non mancano, hanno solo bisogno di una piccola messa a fuoco. Tuttavia, nonostante il tratto sia diventato ancora più accurato, sarà difficile che Suarez riesca a raggiungere i vertici che ha offerto su Mister No in avventure mozzafiato come "Agli ordini della CIA".

Nel quarto numero di Tex Willer Magazine troverete un'esauriente intervista a Mauro Boselli!



Mario Uggeri

Una stella per Galep

di Corvo59

Due conti. I primi albetti di Tex, editati dall'Audace a partire dal settembre del 1948, erano composti da 32 strisce numerate ognuna delle quali comprendeva 2-3 vignette illustrate da Galep. Tenendo conto della periodicità settimanale dell'albetto è facile calcolare che il disegnatore doveva tenere un ritmo di circa 4-5 strisce al giorno: un' impresa assurda se pensiamo che quel disegnatore (Direttore Artistico dell'Audace) aveva in consegna oltre i disegni della storia anche le copertine della striscia e le sorti grafiche di un altro personaggio, "Occhio Cupo", ove curava una rubrica di posta e un corso di disegno per i lettori. Le possibilità che questa impresa potesse essere portata a termine con *nonchalance* sono pari allo zero quindi il pensiero corre subito ad una prima domanda: chi aiutò Galep… e dove?

Gli inizi. Da ragazzo non immaginavo cosa potesse significare fare un disegno per un fumetto come Tex, per cui quando vedevo delle "cose strane" mi arrabbiavo perché pensavo che il disegnatore non poteva (e doveva) fare una brutta faccia a Tex o un cavallo sproporzionato. Poi, con gli anni, ho capito in che razza di situazione si trovava il nostro povero Galep e che certi strafalcioni non erano dovuti alla sua imperizia ma semplicemente ad un volenteroso quanto approssimativo lavoro di collage redazionale che consisteva nel ritagliare volti e figure da precedenti vignette e appiccicarli alla bene e meglio sulle nuove sceneggiature, il tutto rifinito velocemente dallo stesso Galep. Un lavoro passabile, a volte, un vero e proprio disastro, altre. Fatto è che quello che sembrava essere l'unico modo di correre in aiuto al disegnatore di Tex non bastava a giustificare una mole così elevata di disegni inconsueti (per stile). Altro non quadrava: ad esempio, quel Galep "diverso" in alcuni episodi o perlomeno in svariati passaggi grafici della saga più o meno lunghi. Vi era indubitabilmente *qualcosa di più* che la sola responsabilità del collage redazionale a "guastare" i sogni di ogni lettore: forse la penna di un vero e proprio disegnatore, un *ghost artist*, come viene comunemente definito nel mondo delle nuvole parlanti, un aiutante non ufficiale che operava all'ombra del disegnatore titolare. Così alla fine degli anni '70 mi ero posto un dubbio e dato una missione: scoprire chi aveva aiutato Galleppini.

Milano, novembre 1993 (zona S.Siro). E una splendida giornata di sole, Mario Uggeri accetta di passare una giornata in mia compagnia (sono con Romano Vallasciani che si occupa delle riprese video e foto) per una chiacchierata su Tex. Credo di averlo individuato nel *ghost artist* che impazza sulle prime avventure del ranger, studiando una cronologia stilata dal grande Giancarlo Malagutti della fine degli anni'70 in cui l'autore segnala Mario Uggeri come inchiostratore ufficiale dell'episodio di Tex "*La fine di Poker Jim*" del 1960. Sapevo che quell'episodio era *contaminato*, una mano straordinaria aveva ripassato le matite a Galep, ma non sapevo che si trattava di quella di Mario Uggeri. Dunque, Uggeri poteva essere stato l'aiutante di Aurelio Galleppini anche in lontani ed eroici episodi. Dalla cronologia di Malagutti a quel giorno di novembre, lì, sotto la casa di Uggeri, erano passati 15 anni: "*Peste!*" avrebbe detto Tex "*Ci siamo!*". *Si, ci siamo*… ma non ero sicuro di come sarebbe andata a finire. Magari quel signore avrebbe preso a pedate nel sedere il sottoscritto e tutte le sue belle supposizioni minuziosamente appuntate su un pacchetto di fotocopie di Tex e sugli stessi albi giganti o, nella più rosea delle previsioni, ammesso di essere il ghost diciamo… dal n. 5 in poi (il mio "obiettivo minimo" dato che la tecnica, il modo di far muovere il pennello "a scatti improvvisi e aggressivi" mi dicevano con forza che Uggeri era il disegna-

tore ghost anche in episodi precedenti al quinto numero "Satania!".

La prima domanda. La prima domanda fu: "*Come divideste i compiti lei e Galep nel fare le strisce di Tex, chi prendeva le matite e chi i ripassi?*". E la risposta fu peggio che un calcio nelle natiche dal momento che Uggeri ammise di non aver mai fatto inchiostri o matite a Galep, ne prima ne dopo: "*Ho disegnato un breve episodio ed è finita li*" (Non ricordava neppure di avere fatto quella breve storiellina pubblicata sul retro delle strisce "*La Banda del Campesino*" e "*Il Mistero delle Montagne Lucenti*" - Serie Azzurra - 1954). Quella specie di *reticenza* era un misto di due cose: l'"*Uggeri sincero*" ma confuso e l'"*Uggeri orgoglioso*" difensore della sua storia, del suo mestiere…. MAI matitista, MAI inchiostratore. Ricominciai da un'altra domanda e portai al termine l'intervista.

La testa dell'indiano. Eppure, nel gioco di riconoscere i propri disegni (ne avevo stesi una trentina sul tavolo del salone ed alcuni per terra) mi aveva colpito il suo indicare quello che io ritenevo come "prova provante" della sua presenza oltre il numero 9 della serie gigante: una vignetta in cui la testa di un indiano rivolto di spalle con le penne all'insù metteva in luce le chiare *forme craniche* uggeriane. La vignetta era una di pag. 162 del numero 14.

"*Questa è mia!*" aveva detto, deciso. "*E anche questa*", riferendosi ad una disegno della categoria "intoccabili" (un Coffin dal primo storico episodio "*Il Totem Misterioso*").

(N.B. nel Coffin io ci vedevo le pistole di Uggeri, ecco perché era nella lista dei disegni sospetti).

Chiavari, qualche tempo dopo. "*MAI fatto le matite a Uggeri. MAI fatto le chine a Uggeri*" mi diceva Aurelio Galleppini. I due artisti texiani hanno, in tre giorni di amabili chiacchierate, evitato accuratamente di parlare l'uno dell'altro: Galep, nell'atto di proteggere la storia dei disegni di Tex e Uggeri, come dicevo, in quello di proteggere il suo status di illustratore di fama ormai internazionale che ha fatto Tex semplicemente perché gli è capitato. Galep, uno a cui non devi chiedere di non coccolare con amore il suo Tex. Uggeri, uno che non amava fare il Tex, e che si è rotto ben presto dei fumetti. Galep, uno che eseguiva matite scrupolose, infastidito da chi gliele ricopriva in fretta e infastidito alla stessa maniera da chi le matite gliele faceva senza dedizione, senza qualità ma che ripassava lo stesso con meticolosa pazienza. Uggeri, uno agli antipodi di Galep. Galep uno agli antipodi di Uggeri. Eppure un incontro formidabile. Io lo so che Uggeri è intervenuto sugli episodi iniziali della saga, lo sa Romano… e lo sapevano soprattutto i due autori. Quando al Maestro Galleppini

feci notare che il 5°, il 6°, il 7° episodio etc dell'albo "La Mano Rossa" erano molto più belli e più galleppiniani dei primi tre egli mi rispose: la mano va *a momenti*, un giorno gira, un giorno no. E quando chiesi se qualche inchiostrino glielo avevano fatto affermò con un sorriso: «*forse qualche matita*». Così, da leale texiano, ho deciso di mantenere il segreto di…

"Tutti gli inchiostri di Galep"

con la straordinaria partecipazione

di Mario Uggeri.

Sotto, il "Rocky Rider" di Mario Uggeri, fumetto western pubblicato nel dopoguerra, dal 1949 al 1952 come albo a striscia, e dal 1953 al 1965 nel settimanale Il Monello. Si osservi la straotraordinaria affinità, nel look, con il primissimo Tex di Galep! Se discrepanza c'è, è ravvisabile solo nel volto del personaggio!